

Anne Volvey

Mémoire pour l'obtention de l'Habilitation à diriger des recherches
Université Lumière Lyon 2

Transitionnelles géographies : Sur le terrain de la créativité artistique et scientifique

t. 3 : Inédit



Jury :

Isabelle LEFORT, professeure de géographie à l'université Lumière Lyon 2 –garant

Hervé REGNAULD, professeur de géographie à l'Université Rennes 2 –rapporteur

Michel LUSSAULT, professeur de géographie à l'École Normale Supérieure de Lyon –
rapporteur

Réné ROUSSILLON, professeur de psychologie clinique et psychopathologie à l'université
Lumière Lyon 2 –rapporteur

Jean-Marc POINSOT, professeur d'histoire et de critique de l'art, à l'Université Rennes 2

Soutenue le 11 décembre 2012

Chapitre 4– Spatialités de l'art : À l'horizon du terrain des pratiques artistiques contemporaines

Ce chapitre tente un positionnement de ma proposition de recherche sur le principe spatial de la relationnalité et de la contextualité de l'art contemporain, pour la mettre en perspective des différentes approches contemporaines de la spatialité de l'art en esthétique, histoire de l'art et critique d'art, et en géographie culturelle. Il faut cependant différencier ce que je présente et analyse des interprétations de l'esthétique, de l'histoire de l'art et de la critique, qui est directement limité par mon objet –l'art *outdoor* et *in situ* contemporain et actuel–, et ce que je présente de la géographie culturelle de l'art, qui tend à plus d'exhaustivité afin d'offrir, autant que faire ce peut, un panorama de ses approches à la communauté des géographes –ce qui, à ma connaissance n'a pas encore été fait. Ce différentiel s'explique aussi par la manière dont mes travaux trouvent des correspondances dans des champs différents de la géographie culturelle de l'art (autour de problématiques politiques et épistémologiques notamment) : approche des lieux de l'art par la théorie de la ville créative et ses analyses critiques, approche de la dimension politique de la représentation et de la non représentation en art, approche de l'art public, *creative geographies of art*, etc. La dimension spécifiquement épistémologique sur et avec l'art contemporain sera abordée, quant à elle, dans le Chapitre 5– 2. J'ai donc opté dans ce chapitre pour un positionnement double : il est à la fois un texte de « passeuse », qui fait un tour d'horizon, documente et propose une typologie des approches pour établir les repères d'une géographie de l'art plurielle, notamment dans la géographie française, et un texte de recherche, qui énonce clairement une position au sein de ce champ scientifique émergent. J'espère avoir suffisamment balisé mon cheminement pour que ce qui relève de l'état de l'art pur et simple d'une part, ce qui relève de ma problématique particulière d'autre part, et enfin ce qui les met dans la perspective l'un de l'autre, s'identifient clairement. Dans les parties qui présentent les approches contemporaines en géographie, j'ai essayé de toujours garder en ligne de mire la problématique théorico-méthodologique qui est la mienne –soit, le faire avec l'espace artistique, le terrain, mis au fondement de la relationnalité et de la contextualité de l'art contemporain et actuel, et la méthode de terrain comme condition d'analyse scientifique. En conséquence, les analyses de cas empiriques viennent en plusieurs endroits du texte (cf. 4– 1. et 4– 3.) apporter leur matière à l'exposé théorique.

Si la partie 4– 3.1. reprend de manière synthétique ce que j'ai écrit sur le Land Art depuis le début des années 2000 (Volvey, 2002, 2003a, 2005a, 2007 ; 2010 ; 2012c –à paraître) pour l'étendre à des exemples nouveaux (4– 3.2.), les parties 4– 1. et 4– 2. sont, pour leur part, des tentatives inédites. Elles proposent un état de l'art problématiquement orienté. Ce sont ainsi les pôles de l'espace, de la forme artistique et de l'usage/de la pratique qu'elles examinent dans la triangulation respective qu'en propose chacune des approches présentées. J'examinerai d'abord les approches fonctionnalistes liées à la théorie des « villes créatives » (Florida, 2002, 2005a, 2005b) et à sa critique (Pratt, 2008, 2009a, 2009b, 2010, 2011 ; Evans, 2003 ; García, 2004 ; Binns, 2005 ; Sharp *et al.*, 2005 ; Catungal et Leslie, 2009 ; *Australian Geographer*, 2010), approches centrées sur l'espace/le lieu qui atteignent la question de l'usage via la forme artistique. La géographie culturelle des lieux de l'art homogène à la

théorie des villes créatives promeut, en effet, une approche qui part de l'espace/du lieu défini par une fonction dédiée –où valeurs et significations (par exemple, commerciales, sociales ou patrimoniales) se trouvent prédéfinies dans l'acte même de planification–, pour atteindre l'usage du lieu/de l'espace par un public –usage qui vient reconfirmer ce dont le lieu/l'espace a été chargé–, à travers la forme artistique qui s'y tient ou l'occupe –celle-ci fonctionnant à la fois comme un attracteur du public et un opérateur des valeurs et significations prédéfinies. La géographie culturelle des lieux de l'art, pour sa partie critique, reconfirme l'approche spatiale en analysant la spatialisation des phénomènes de domination et de résistance (en anglais « *the politics behind the policy* ») impliquée par le développement fonctionnaliste de l'art. J'examinerai ensuite les approches non représentationnelles, relationnelles et performatives anglophones (Massey et Rose, 2003 ; Hall, 2007 ; Cosgrove, 2008 ; Hawkins, 2012) centrées sur l'art public : elles partent de la pratique esthétique, pour atteindre l'espace et définir sa « *publicness* » via l'engagement des publics avec l'objet d'art concrétisé, posé quelque part, ou bien via l'engagement des publics avec la forme artistique en train de se faire quelque part (c'est le New Genre Public Art). Je proposerai enfin une approche relationnelle et performative qui part, cette fois, de la pratique artistique (y compris participative), pour atteindre la forme artistique via l'engagement de l'artiste et des publics avec l'espace/le lieu, et qui fait de l'espace le principe radical des manières de faire contextuelles (Ardenne, 2002) et relationnelles (Bourriaud, 2001) aujourd'hui reconnues à l'art. Cette dernière approche place la pratique de terrain, en tant que faire *avec* l'espace, au centre de la réflexion sur l'art aujourd'hui et appuie une compréhension du *spatial turn* artistique contemporain d'une perspective proprement géographique.

4– 1. Reconnaître le terrain de l'art contemporain : un problème esthétique

J'entre dans l'art contemporain par le terrain –soit, la pratique empirique *in situ* de collecte de données ayant vocation à être construites dans une forme servant de régime de visibilité à une construction du monde (scientifique, artistique, journalistique, etc.), à des significations du monde. Cette pratique constitue dans mon travail à la fois une thématique de l'étude (cf. Chapitre 3– 4.) et une méthode pour l'étude de l'art contemporain. Travaillée d'abord à partir du Land Art que j'ai constitué en matrice de certaines manières de faire de l'art aujourd'hui, elle est devenue depuis la clé de voûte de mon approche théorique de l'art contemporain. Inversement, alors que le terrain est devenu depuis le Land Art une pratique massive et abondamment documentée de nombreux artistes contemporains, il reste un angle mort des disciplines interprétatives traditionnelles de l'art (esthétique, histoire de l'art, critique de l'art) autant que des approches géographiques de l'art émergentes, pour des raisons aussi bien méthodologiques que théoriques. Je montrerai ici, par le truchement d'une série de mises en perspective sélective mais argumentée de types d'approches méthodologiques et théoriques de l'art contemporain en esthétique et en géographie, comment le terrain comme méthode et thématique permet de proposer une intelligibilité du principe spatial qui est au cœur du caractère relationnel (Bourriaud, 2001) aujourd'hui reconnu à l'art actuel, et, au-delà, du *spatial turn* en art qui en est la conséquence. Je montrerai aussi, comment, en retour, il permet de consolider une certaine manière de faire de la géographie aujourd'hui.

4– 1.1. « (...) my chemistry is made of landowners, politicians, engineers, workers, attorneys, fabric, steel, mountains, tees, roads, houses, bridges, rivers, winds and light.¹ »

Centrant leur analyse sur l'objet d'art –appréhendé alternativement comme paysage (Beardsley, 1984 ; Poinot, 1991 ; Garraud, 1994) ou comme sculpture minimaliste (Krauss, 1971 ; Baker, 1976 ; Tiberghien, 1992, 1995, 2001) (pour une analyse détaillée de cette archéologie du Land Art en esthétique, voir Volvey, 2003a, Chapitre 3)–, et faisant tourner la question de la spatialité de l'art autour de celui-ci, les spécialistes d'esthétique et d'histoire de l'art ratent, à mon sens, le principe spatial qui est au fondement du Land Art, et partant de l'art contemporain, pour des raisons tant théoriques que méthodologiques. Je montrerai ici, à travers une analyse des interprétations esthétiques des œuvres du couple de land artistes états-unien Christo et Jeanne-Claude par G. Tiberghien (1996) d'une part, et de celles de l'artiste français Ernest Pignon-Ernest par M. Onfray (2003) d'autre part, comment les approches méthodologiques et théoriques de l'art contemporain par l'esthétique ne parviennent pas à dépasser l'objet d'art (sculpture ou peinture) pour englober ce dont il procède et qui est pourtant au cœur du « récit autorisé » des artistes sur leurs œuvres (manière de faire avec les lieux). Le renversement de perspective que je prône, qui met l'objet d'art dans la perspective de sa fabrique, suppose en effet la prise en compte de la pratique de terrain dans l'art contemporain et les conditions méthodologiques de sa prise en compte. Il suppose plus largement un réinvestissement théorique de la question de l'espace en esthétique.

Pendant l'été 1991, puis pendant l'année 1994, Gilles Tiberghien, maître de conférence en esthétique à l'Université de Paris I – Sorbonne, spécialiste reconnu du Land Art² sur lequel il a écrit de nombreux textes (Tiberghien, 1995, 1996, 2001) –parmi lesquels *Land Art* publié en 1995 (plusieurs fois révisé et réimprimé depuis)–, entreprend un voyage sur les sites du Land Art états-unien dont le produit est *Land Art Travelling* (Tiberghien, 1996). Ce récit est présenté comme un « carnet de route ». Son incipit présente, en effet, une reproduction de la légende d'une carte routière états-unienne dont le texte de l'ouvrage constituerait en quelque sorte le correspondant iconographique –ce qui donne une représentation du contenu matériel du territoire. Dans l'introduction de ce deuxième texte, « Hors-champ », Tiberghien met en miroir cette « forme [textuelle] rompue » du journal d'étapes et la forme « continue » du texte scientifique (*ibid.*: 10), *Land Art*, pour dire combien elles fondent différemment, mais de manière complémentaire, un sens de l'œuvre.

« Ce texte on pourrait l'appeler un carnet de route entre la feuille du même nom qui indique à qui en est muni sa destination et l'itinéraire qu'il doit suivre, et le calepin de voyage où l'on recense avec l'objectivité de l'anthropologue amateur les menus faits qui serviront plus tard de matériau comptable à l'étude qu'ils sont censés servir. Dans le journal de Malinowski on trouve ces deux aspects et c'est pourquoi les éditeurs ont eu raison de l'appeler *Journal*

¹ Citation de Christo in *Los Angeles Times*, 1991, comparant son travail à celui d'un peintre : « At the moment a painter is mixing paint, he is a chemist. If it is too thick, he must add turpentine. I am the same, except that my chemistry is made of landowners, politicians, engineers, workers, attorneys, fabric, steel, mountains, tees, roads, houses, bridges, rivers, winds and light. »

² « Je me suis rendu, invité par les organisateurs, au premier 'séminaire' Tunnel vision, qui s'est tenu à Lille, à l'Hospice Comtesse. Je dois cet honneur à ma qualité de 'Monsieur Land Art'. » (Tiberghien, 1996: 60). Une qualité que renforce dans ce texte l'exposé des relations de Tiberghien avec les représentants les plus fameux du Land Art, M. Heizer, N. Holt (par ailleurs, veuve de Robert Smithson), etc.

d'ethnologue. (...) Le journal construit l'expérience, concrétise des images dont il coagule le flux, esquivant le vide de la réalité où le sens s'engloutit tout naturellement. » (Tiberghien, 1996: 9).

L'origine revendiquée de ce texte est donc une pratique d'écriture liée à une pratique scientifique, autour de laquelle Tiberghien mobilise la figure de Bronislaw Malinowski – l'inventeur du terrain comme laboratoire de l'ethnologie –, tandis que la visée cognitive dessinée est esthétique. La référence au terrain malinowskien est tout d'abord curieuse compte tenu du type de pratique spatiale privilégiée par Tiberghien, qui s'apparente au tour : Malinowski est l'inventeur de l'ethno-méthodologie, soit l'observation participante sur la longue durée à partir d'un site fixe (Brachet, 2012) – dont sa tente plantée au milieu du village des îles de Trobriand a été le symbole –, tandis que Tiberghien fait la « visite des sites du Land Art », à raison d'une ou deux journées par site. Un *go places* où la marche et le regard se trouvent associés pour une expérience esthétique qui se veut exhaustive et dont la métaphore est, cette fois, le *travelling* qui donne son nom au titre de l'ouvrage. Elle est curieuse ensuite parce que dans son *Journal d'ethnologue* Malinowski fait justement très peu de place aux données empiriques, aux réflexions théoriques ou à celles portant sur ses méthodes d'investigation, pour privilégier les descriptions des éléments subjectifs de son expérience de terrain (sa vie intime, ses traits de caractère, sa santé, etc.) (Mohia, 2008). Contrairement à ce qu'avance Tiberghien, l'écriture de terrain n'y est pas un moyen de la représentation du contenu positif de l'expérience empirique, de ses conditions, de sa primo-élaboration, mais le moyen de la représentation d'une subjectivité en situation de terrain – qui plus est une subjectivité en souffrance. Mais cette référence est du coup significative, puisque, à l'instar de ce qu'est le journal de terrain dans le champ de l'anthropologie – à commencer par celui de Malinowski où abondent les descriptions d'expériences paysagères –, Tiberghien fait de ce second texte le hors-texte du texte scientifico-théorique (Mohia, 2008), en l'occurrence *Land Art*, différenciant leurs modes d'accès à son objet (positiviste, par intellection objectivante dans *Land Art* / phénoménologique, par exercice de la sensibilité dans *Land Art Travelling*) – bien que chez Malinowski le Journal donne plutôt accès à l'éprouvé du sujet via l'expérience de l'objet qu'au contraire³.

« Au terme de cette entreprise, j'aurai peut-être vivifié un objet que j'ai contribué à construire en découpant ses bords en surfaces nettes qui auront, j'espère, le mérite du tranchant et de la clarté. Si j'ai réussi de la sorte à le rendre mieux visible ma peine n'aura pas été vaine et la joie prise à ce travail y trouvera – si tant est qu'il le faille – quelque justification. Mais si j'en sais d'avantage c'est à proportion de ce que je suis devenu. Dans l'expérience de l'art l'objet n'est connu que pour un sujet qu'il transforme. (...) ça n'a pas grand chose à voir avec le savoir en général dont les œuvres sont aussi censées être un véhicule. C'est esthétique, c'est-à-dire sensible. Cela ne remplace pas le savoir, ne le précède pas non plus. Non cette expérience-là se conclut de ce que je sais au moment où je ressens, et je ressens d'autant plus que j'en sais d'avantage en oubliant que je sais. » (*ibid.*: 10-11).

Land Art Travelling est donc un texte à part entière sur le Land Art, qui, à travers sa forme, construit moins une intelligibilité du Land Art qu'un seuil esthétique, c'est-à-dire les conditions d'accès à une connaissance, à la fois singulière et totale, dérivée de l'expérience organisée dans la figure englobante du tour (des sites). Inspiré par la figure de l'Atlas, le carnet de route est le miroir tourné vers le lecteur de l'expérience esthétique faite par

³ N. Mohia (2008: 60-63) analyse les descriptions paysagères dans le Journal de Malinowski comme le produit d'un processus inconscient d'identification projective de Malinowski au paysage où la mélancolie éprouvée dans l'expérience paysagère parle en fait de la dépression de l'auteur.

Tiberghien pendant son voyage sur les sites du Land Art et représentée en son récit, et qui rend possible la sienne. Ce texte témoigne donc bien d'une nécessité du terrain comme méthode pour inscrire dans l'expérience directe une connaissance de l'art, et de l'écriture de terrain comme moyen pour représenter cette expérience, mais ce phénoménalisme empiriste revendiqué n'en fait pas les moyens d'une intellection visant la connaissance théorique ou scientifique (*i.e.*, interprétative ou explicative) de celui-ci. « Hors-champ », le titre de l'introduction de *Land Art Travelling* décrit la position de ce texte, à la fois en dehors du champ scientifique mais dérivé d'un terrain (terrain se dit *field-work* en anglais –la seconde langue de Tiberghien). Je vais plus particulièrement m'intéresser à l'expérience des œuvres chisto-jeanneclaudiennes qu'il décrit dans ce carnet, pour pouvoir la confronter à ma propre approche de terrain du Land Art. J'ajoute que Tiberghien répète souvent qu'il a peu d'affinité avec Christo et Jeanne-Claude ainsi qu'avec leur œuvre, que sa théorie du Land Art, de laquelle il les exclut sans les exclure⁴, s'appuie plutôt sur l'exemple paradigmatique de l'œuvre de Michael Heizer, alors qu'à l'inverse l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude est, avec celle de Dennis Oppenheim, le fondement paradigmatique de ma théorie du Land Art (Volvey, 2007, 2010) (cf. Chap. 4-2.). Quelle méthode de terrain, pour se saisir de quels phénomènes land artistiques et pour construire quelle intelligibilité de l'art ?

« Lundi 8 juillet [1991]

(...) Nous roulons au milieu d'un paysage montueux avant d'arriver à Valley Ford, le seul hameau traversé par le Running Fence de Christo. Sur le fronton de l'épicerie locale on a peint un mural qui représente le long rideau de tissu serpentant au milieu des champs où sont naïvement représentées quelques vaches. A l'intérieur le moindre vendeur est intarissable sur l'œuvre de Christo et a probablement soutenu une thèse sur le sujet. » (*ibid.*: 57).

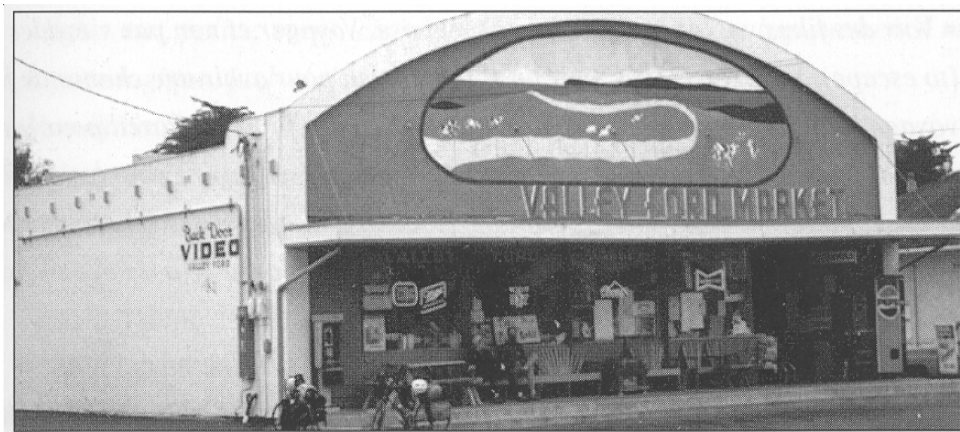


Image 35 : Photographie de terrain, le mural de *Running Fence* au fronton de l'épicerie de Valley Ford. © G. Tiberghien

Ce commentaire et cette photo (image 35) de terrain de G. Tiberghien (1996: 57) sur la *Running Fence* de Christo et Jeanne-Claude révèlent un point de vue centré sur l'objet d'art (et la représentation figurative) –nécessairement frustré par son démantèlement–, et empreint d'une certaine désinvolture à l'endroit des habitants de Valley Ford et de leur rapport à

⁴ « Aucun de ces deux artistes [Christo et Charles Ross] n'appartient au complexe d'interrelations que nous avons décrit : pourtant on ne peut se dispenser de les évoquer tant, de l'*extérieur*, ils ont contribué à l'histoire du Land Art et à sa définition (au sens où on le dit d'une image de télévision). Par la nature de leur travail sur la terre, le paysage, la lumière et le ciel, ces artistes jettent sur ce moment de l'art contemporain un éclairage propre à mettre en relief certains de ces aspects. » (Tiberghien, 1995: 26).

l'œuvre –qu'il observe néanmoins. En faisant cette visite du site de *Running Fence*, Tiberghien ne trouve pas l'objet d'art démantelé depuis 18 ans après 15 jours d'exposition (images 36 et 37), mais au contraire le rapport à l'œuvre christo-jeanneclaudienne des habitants de Valley Ford –l'agglomération traversée en son milieu par la *Fence*. Mais en en témoignant sur un mode ironique, il néglige de prendre au sérieux leur parole et ce qui la fonde. Car c'est bien la question du savoir sur/de l'œuvre et de sa nature qui est désignée par la référence moqueuse au travail académique (la thèse soutenue par les vendeurs), et partant, c'est bien une interrogation portant sur les conditions d'existence et de légitimité de ce type de savoir et sur les méthodes pour le recueillir et le constituer en matériau, qu'elle devrait logiquement produire. Ainsi, la frustration de l'objet ne produit pas chez Tiberghien l'ébranlement de l'*habitus* disciplinaire pour faire rejouer la question de la méthode et entraîner sa redéfinition en esthétique.



Images 36 et 37 : *Running Fence*, Sonoma and Marin County, California, 1972-1976. À G. La *Fence* à Valley Ford; à D.: à travers Meacham hills et la M1. Photographies © G. Gorgoni et W. Volz, 1976

Le même biais méthodologique apparaît à nouveau quand Tiberghien rend compte de son entretien avec Christo et Jeanne-Claude à New York –leur lieu de résidence–, en 1994 :

« [Plus loin] Samedi 25 juin [1994]

(...) Après-midi. Nous partons avec Brigitte chercher les Christo pour les emmener à Central Park à la hauteur de la 67^{ème} rue. Je les sens très distants sous une feinte bonhomie. Elle, pour la bonhomie, lui pour la distance. L'équipe⁵ est un peu en retard. Lui, s'énerve parce qu'il ne trouve pas exactement l'endroit qu'il cherche. Elle, essaye de le calmer mais j'ai l'impression qu'ils jouent comme dans les polars le rôle du bon et du mauvais flic qui ne sont en fait qu'une seule et même personne. On finit par trouver un coin à l'orée d'une prairie et l'entretien peut commencer. Je les interroge sur leurs débuts, leur statut d'émigrés aux Etats-Unis dans les années soixante, sur le monde de l'art américain à cette époque et sur leurs premières interventions dans le paysage. Le paysage est un environnement parmi tant d'autres et

⁵ Il s'agit de l'équipe d'un film dirigé par Brigitte Cornand, auquel G. Tiberghien est associé –film qui justifie aussi le titre de l'ouvrage.

tout leur travail est au fond très politique. Soit. Sauf que j'ai le sentiment d'avoir déjà entendu cela 500 fois. C'est un discours prêt-à-porter qu'ils doivent resservir à chaque interview.

Suite à cette séance les Christo se sauvent avec le sourire sympathique du publicitaire qui pense avoir fait du bon travail. En fait, les artistes devraient plutôt se taire que de débiter ce genre de discours convenus. Rien ne les oblige à ces simagrées, même –et peut-être surtout– dans le monde d'aujourd'hui. Il faut savoir quand on a envie de dire quelque chose, probablement à certains moments charnières dans l'évolution d'un travail, ou pour créer autour d'une œuvre les conditions de visibilité. Mais on peut aussi se taire comme Heizer. Je repense aux intéressantes réflexions de Jean-Marc Poinsot là-dessus, à ce qu'il appelle 'les récits autorisés'. Aujourd'hui j'ai plutôt l'impression d'avoir écouté un discours officiel. Ce soir départ pour Chicago.

[5. II. 95. Je reviens un peu sur ce jugement. Le tort des interviewers c'est de faire dire aux artistes des généralités sur leur travail. Quand les Christo parlent d'un projet précis c'est tout de suite beaucoup plus intéressant et on comprend souvent bien mieux à travers ces considérations particulières leur véritable propos d'ensemble.] » (*ibid.*: 75-76).

Ce n'est pas cette fois le discours des habitants de Valley Ford que Tiberghien ne prend pas au sérieux mais celui des artistes sur leur manière de faire de l'art. Pour cet entretien qu'il a sollicité, il fait le choix de privilégier des questions sur le monde de l'art new-yorkais institué des années 1960 et sur le paysage, alors que les Christo recomposent via leur pratique artistique un monde de l'art situé (Volvey, 2007, 2010, 2012c –à paraître et cf. Chap. 4-2.) et le font savoir : « All these projects are outside of the art system. (...) What is important with the *Running Fence* or the *Reichstag* or the *Valley Curtain* –they are outside of the art system, and they are thrown directly into everyday life of the country, of the community, of politicians, of the army, of circulation on streets and highways. » (Christo in Diamonstein, 1979: 89-89). Les Christo proposent Central Park comme lieu pour cet entretien, Central Park où, à la même époque, ils procèdent et font procéder à des observations, des mesures et des entretiens en vue de la réalisation de leur projet *The Gates* – auquel ils travailleront activement entre 1994 et 2003 et qui sera installé en février 2005–, tandis que Tiberghien méconnaît l'importance de l'attachement de Christo à la question du lieu : « At the moment a painter is mixing paint, he is a chemist. If it is too thick, he must add turpentine. I am the same, except that my chemistry is made of landowners, politicians, engineers, workers, attorneys, fabric, steel, mountains, trees, roads, houses, bridges, rivers, winds and light. » (Christo in de Aratanha, 1991).

Pas plus qu'il ne peut appréhender l'art, dont l'objet est démantelé, à travers le discours des populations au recueil duquel il procéderait méthodologiquement, Tiberghien n'est en mesure d'appréhender l'art à travers les manières de faire avec les lieux, le terrain, dont l'objet d'art à venir procède. Il ne reconnaît ni la pertinence d'un point de vue sur l'art qui procéderait d'une méthodologie de terrain recueillant une parole donnant à entendre un rapport à l'objet, ni la pertinence d'un point de vue sur l'art qui reconnaisse le faire avec l'espace comme ce dont procède l'objet qui en constitue en retour le régime de visibilité. Pour Tiberghien, le point de vue sur l'art dépend exclusivement de la prise de vue d'un sujet, articulée à un déplacement, sur un objet physique qui se tient quelque part.

« Michael [Heizer] me laisse seul Je suis réellement ému ; d'être là bien sûr après avoir tellement scruté les images que je connaissais de la sculpture [*Complex Two*] mais aussi de me trouver immergé dans une expérience esthétique troublante qui renvoie de façon violemment contradictoire à des modèles archaïques et à des formes de l'art plus contemporain. (...) Tout cela je le sais, mais que dire de ce que j'éprouve là en marchant entre les murs de cette cité. Je comprends que Michael soit excédé par ces publications qui ne font que reproduire de belles

images sans comprendre de quoi précisément elles sont des images et quelle puissance se dégage en fin de compte de cette œuvre monumentale. Je marche longtemps, m'arrête au milieu de la piazza en fixant le ciel seul visible derrière ces architectures qui n'ont d'autre réalité que l'extériorité massive de leurs formes sculptées.

[plus loin] Je me suis promené à l'intérieur [de *Double Negative*, cf. Image XX] pour prendre les photos sous les meilleurs angles mais j'étais sans cesse rattrapé, en quelque sorte, par les angles de prise de vue que je connaissais, essayés par d'autres (...). Sans compter que je ne dispose pas de grues ou d'échafaudages mobiles. J'ai essayé tout de même de trouver de nouveaux points de vue (...). » (*ibid.*: 35 et 37).

Qu'elle soit phénoménologique (dans *Land Art Travelling*) ou positive (dans *Land Art*), l'expérience dont découle la connaissance de l'art est une expérience visuelle de l'objet concret, une expérience subjective solitaire⁶ de l'objet d'art *outdoor* qui est, en fin de compte, calquée sur l'expérience muséale de la sculpture.

« L'importance de ces itinéraires pour la visite d'un site m'est toujours clairement apparue, ce que ces voyages n'ont fait que mettre en lumière encore plus fortement pour moi. C'est pourquoi je prends Heizer au sérieux lorsqu'il déclare que partir visiter le Louvre ou les pyramides d'Egypte est du même ordre qu'aller voir *Double Negative* [cf. image 38]. Le chemin qui y mène, les difficultés rencontrées, les plaisirs éprouvés qui n'ont pas grand chose à voir avec l'art contribuent néanmoins à la visibilité des monuments. » (*ibid.*: 12).

Une expérience pour laquelle l'espace n'a d'intérêt que pour autant qu'il est l'emplacement de l'objet (son site) et l'ensemble des positions successives possibles pour une prise de vue de/sur l'objet et, par le truchement d'un tour des sites du Land Art qui vise l'exhaustivité, sur l'ensemble des objets du Land Art qu'il rassemble alors (un *travelling*). La cartographie, y compris dans les jeux d'échelle et d'assemblage (atlas, par exemple l'atlas routier) qu'elle rend possible, est bien la référence et la métaphore de cette méthode phénoménaliste panoptique « travellante ».

Pourtant, la rupture méthodologique introduite dans l'art contemporain par le Land Art, ainsi que ses conséquences spatiales en matière de définition de la pratique artistique et de l'objet d'art, ont été appréhendées très tôt. Dans l'introduction du catalogue de l'exposition majeure *Sonsbeek 71 buiten de perken* (Arnhem, Pays-Bas, 1971) dont il était le commissaire, W. A. L. Beeren décrit non seulement la manière dont les artistes invités ont travaillé les dimensions du lieu en des objets de grande taille dépassant souvent le cadre spatial de la manifestation, mais évoque aussi les conséquences relationnelles de cette manière d'œuvrer d'art les lieux :

« The plans for the exhibition were based on the desire to give expression to a number of directions in plastic art that have been manifesting themselves during the last five years. The tendency towards an expansion of scale, towards maximization as one of the determining features of a work, made us decide to use as the criterion for the selection of sculptures for the park the degree of involvement of a work with the given properties of the park architecture. In concrete terms this means that a number of artists has been asked to design a work for a location of their own choosing. In cases where the costs involved were too high, agreements concerning

⁶ « Excepté mon escapade au *Roden Crater* et mon voyage à Emmen, en Hollande, pour voir les œuvres de Morris et de Smithson, *Observatory* et *Spiral Hill / Broken Circle*, ma visite des sites du Land Art fut solitaire. Personne donc à qui communiquer sur le moment mes impressions, personne avec qui partager mon enthousiasme ou ma déception –je pense en particulier à celle de ne pouvoir contempler *Spiral Jetty* alors que j'errais au bord du lac à l'endroit même où, trois ans plus tard, en 1994, elle réapparaissait pour, dès l'automne, disparaître à nouveau. » (*ibid.*: 11).

rent, sponsoring etc. were reached. (...) All artists (...) have seen the park and decided on a location before designing a work or having an existing design carried out. This working method and our awareness of the necessity of such a method has given the exhibition its theme: spatial relations.

In view of this theme, we became particularly interested in the many artists who would regard the park not as an optimal but rather as a somewhat unnatural environment. That is why we went 'beyond the pale' of Sonsbeek and included the entire country as our field of operation so that we could offer artists the location that could truly engage their interest. By making numerous contacts we succeeded in forming a group of participants –institutions, government departments, private persons– who joined in the organizational activities of 'Sonsbeek buiten de perken'. Out of the many discussions between participants and artists (for which our organization acted as intermediary, as indeed in applying for practical, material and financial aid) projects were born such as that of Michael Heizer (Limburg), Richard Long (Groningen), (...) Robert Morris (Noord-Holland), which are intended for an existing landscape situation in spite of the considerable degree of autonomy they possess. » (Beeren, 1971).

Plus récemment, J. Kastner et B. Wallis (1998) signalaient à propos des œuvres du Land Art qu'une interprétation centrée sur l'objet d'art (image 38) ratait son caractère relationnel et contextuel –un caractère dont rend compte au contraire une analyse des manières de faire avec les lieux.

« These social activations of spatial conditions were crucial to the first generation of Land Artists whose Works often addressed the specific histories and social uses of their environmental context even as they transformed the space. (...) If these terms seem a far cry from monumental earthworks for which the Land Artists are best known, that is in part because the documentation on their sculptural forms has focused attention on their sculptural forms and deflected it away from their spatial settings and social interconnections. Viewers of photographs of the distant desert earthworks by Smithson, Heizer or De Maria were often struck by the isolation and barren character of the landscape and tended to see the works as large-scale versions of minimal sculptures. But such aesthetic descriptions failed to acknowledge the complex relationships between the earthworks and the social and biological context of the desert. » (Kastner et Wallis, 1998: 28-29).



Image 38 : *Double Negative*, 1969-70 (Mormon Mesa, Overton, Nevada), Michael Heizer –244 800 tonnes de rhyolite et de sable déplacés. Dim. 457m x 15m x 9m. Photographie © G. Gorgoni

L'accent mis par Beeren sur la méthode artistique de terrain (« *our field of operation* ») et ses conséquences spatiales (« *spatial relations* », « *'beyond the pale'* »⁷ of *Sonsbeek* ») entraîne la mise en question de la pertinence d'un point de vue sur le Land Art exclusivement centré sur l'objet d'art⁸ et sa dimension spatiale, et pose la nécessité de reconstruire une méthode scientifique qui en construise l'intelligibilité, ainsi que celle de l'objet qui en procède. Qu'est-ce que l'art (selon le Land Art) ? Quelle est la place de l'objet dans l'art (selon le Land Art) et, partant, dans son interprétation ? Quelles spatialités de l'art ? C'est cette tension entre *habitus* méthodologiques qui anime le texte de J.-P. Brun (2004), *Un sociologue sur les terres du Land Art. Journal de voyages et de recherche 1996-2002*, et qui en fait son intérêt épistémologique. Brun revendique d'une part son inscription dans la lignée de G. Tiberghien, auquel il se réfère abondamment tant pour sa définition du Land Art que pour son injonction au voyage comme condition d'un phénoménalisme empirique :

« Le deuxième axe de recherche [après l'axe documentaire] est fondé sur les voyages vers les sites comme source d'expérience directe de l'œuvre, irremplaçable pour la connaître. Il est essentiel de vivre l'expérience, de l'espace, du 'paysage-décor' autour de l'œuvre, de la parcourir, d'y pénétrer, de vivre la confrontation directe avec celle-ci. (...) En sortant des galeries, des musées, de l'institution d'une manière générale, les artistes de cette époque cherchent à réinventer l'art. 'Sortir de ces espaces c'est aussi les prolonger' [réf. à Land Art, Tiberghien], c'est aussi contraindre l'ensemble des agents du monde de l'art (...) à sortir des lieux habituels de l'art pour faire le voyage *in situ* afin de faire l'expérience directe, de vivre la confrontation directe avec l'œuvre sous peine de ne pouvoir en parler que par procuration, d'une manière exclusivement intellectuelle, forcément réductrice. (...) »

[Plus loin] Novembre 1996. Bruno Péquignot m'a informé que Gilles Tiberghien donnerait une conférence à l'Ecole régionale des Beaux Arts de Valence (Erba), à l'occasion de la sortie de son livre *Land Art Travelling*. (...) Il [Tiberghien] insiste sur le fait que beaucoup de gens s'expriment sur le *Land Art* sans être jamais allés sur les sites. Par conséquent, ils n'ont pas l'expérience de l'œuvre *in situ*, et cela lui semble réducteur. » (Brun, 2004: 29 et 37).

Mais la comparaison de son voyage sur les sites du Land Art avec celui de Tiberghien montre que chez lui, le voyage fait surgir la question de la méthode : scientifique et artistique. Par exemple ici, à propos de la visite du site de *Spiral Jetty* ensevelie sous les eaux :

Tiberghien : « Réveil à 6h30. (...) J'arrive au *Golden Spike Monument* à 12 heures environ. Je jette un coup d'œil puis reprends la route en gravier qui prolonge celle par laquelle on arrive avant de tourner à gauche. Erreur. (...) Une délégation de trois cow-boys en *pick-up truck* vient à ma rencontre. Ils m'observent avec méfiance. J'explique ce que je cherche. Celui qui conduit semble au courant et m'indique la route à suivre. L'erreur vient en fait de la carte. [4.II. 1995. Revu l'*Année du Dragon* de Cimino. (...)]. Arrivé enfin au bord du lac. Je sens l'excitation monter. Je reconnais la voiture militaire amphibie mentionnée sur le plan. Ca y est, je suis tout près. (...) Je reprends la piste, tout en observant la côte. Je compare les photos de *Spiral Jetty* que j'ai emportées et ce que je vois. C'est semble-t-il exactement le même lieu mais il n'y a pas trace de spirale. Je prends quelques photos et repars la mort dans l'âme. » (Tiberghien, 1996: 46).

Brun : « 10 septembre 1997. (...) Nous espérons découvrir le site *Spiral Jetty* (...). Mais entre les projets et la réalité, il y a toujours, comme nous allons en faire les frais... des aléas (...). (...) Au *Golden Spike National Historic Site*, il y a un *Visitor's Center* (...). Ce *Visitor's*

⁷ « Beyond the pale of » signifie littéralement : au-delà des limites. « *Pale* » est un équivalent de « *stake* » qui désigne les pieux par lesquels sont marquées les limites d'une parcelle de propriété.

⁸ Le propos de Beeren couvre des œuvres dont Tiberghien a fait l'expérience directe pendant sa visite des sites du Land Art (cf. note 4) et considérées comme des œuvres majeures du Land Art états-unien, comme par exemple *Observatory* de R. Morris et *Broken Circle – spiral Hill* de R. Smithson.

Center est ‘gardé’ par des *Rangers*, à qui nous demandons un maximum d’informations sur le *Great Salt Lake*, *Spiral Jetty* et *Sun Tunnels*. (...) Très courtois et serviables, les *Rangers* sortent un dossier sur *The Spiral Jetty* contenant des articles de presse, des cartes, des documents et nous informent que *The Spiral* est actuellement sous un mètre d’eau. Nous commentons avec eux les cartes de Tiberghien dont ils confirment la validité. C’est en février 1970 que Robert Smithson loue pour vingt ans quatre hectares du *Great Salt Lake* pour la construction de *Spiral Jetty*, projet qui attire de nombreux visiteurs (...). Terminée en avril la même année, l’œuvre est au centre du film du même nom tourné par Smithson avec l’aide de Nancy Holt, Bob Fiore et Barbara Jarvis. (...) Les *Rangers* nous informent qu’en 1990, la veuve de Smithson, Nancy Holt, a prolongé le bail pour vingt ans. (...) Robert Smithson a écrit un superbe texte, *The Spiral Jetty*, dans lequel il décrit la genèse de l’œuvre, ses recherches sur les lacs salés en 1968, en Californie (lac Mono), en Bolivie ensuite, puis sur le *Great Salt Lake*, car il est le seul à avoir cette coloration rouge des eaux –la couleur qu’il cherchait– due à des microbactéries en suspension. Il décrit ses premiers contacts sur place et son premier voyage sur le site, depuis Salt Lake City. Il évoque sa découverte de ‘vieilles jetées’ (...). Il précise que c’est à environ un kilomètre cinq cents au nord de ces vestiges ‘post-industriels’ qu’il choisit de construire l’œuvre. (...) Il conclut un bail de vingt ans et cherche un entrepreneur qu’il trouve finalement non loin, à Ogden, Utah. (...). En consultant plusieurs documents différents, nous finissons par avoir une description précise et détaillée de l’œuvre ainsi que des phases de la construction. (...) Munis du précieux plan réalisé par les *Rangers* et le *Bureau of Land Management* du Salt Lake City District (le 25 mars 1996), nous repartons sur le chemin non goudronné mais bien entretenu, appelé ici *gravel road*. C’est à ce moment que nous commettons notre première erreur (...). (...) Dépités, fatigués, déçus, il est 13h30, nous faisons une pause-repas et réfléchissons à la situation. (...) Nous n’avons pas vu *The Spiral*, mais nous avons tout de même respiré l’air du site. Nous arrivons au *Golden Spike National Historic Site* vers 17h15. Le *Visitor’s Center* est fermé, mais nous étions convenus avec les *Rangers* de les appeler par téléphone et qu’ils viendraient nous remettre les photocopies des documents de leur dossier. J’appelle, ils arrivent, nous remettent les copies et nous bavardons encore (...). » (Brun, 2004: 63-64 et 67).

Chez le sociologue Brun à la différence du spécialiste d’esthétique Tiberghien, l’approche empirique de l’objet n’est pas exclusivement phénoménologique, mais aussi documentaire et relationnelle (entretien avec les *Rangers*). Et cette enquête est représentée dans le texte. Le journal de voyage est aussi un carnet de terrain qui représente un matériau de recherche –« [c’est] un corpus de connaissances⁹ »– et sa primo-élaboration –« le journal (...) a pour objectif de retracer le cheminement de la pensée du chercheur tout au long des étapes de sa recherche. » (*ibid.*: 262). Dans l’introduction qu’il a rédigée pour cet ouvrage de J.-P. Brun, B. Péquignot, sociologue de l’art et directeur de thèse du premier, ne s’y trompe pas : « Ce journal est le résultat tangible d’un travail de recherche » (in Brun, *ibid.*: 15). Par ailleurs, cette approche méthodologique de l’œuvre ouvre l’accès à la fabrique de l’objet : l’ensemble des recherches effectuées par Smithson, l’ensemble des relations sociales tissées en un monde de l’art tramé par l’objet, un monde de l’art situé, etc. A l’évidence, deux postures par rapport à la méthode qui renvoient à deux traditions intellectuelles distinctes et qui n’ouvrent pas sur la même intelligence de l’art : « L’environnement des œuvres doit être étudié. Le pays, la région, les habitants, la géographie, l’histoire, l’économie, la démographie, le climat social... tout ce qui concerne le choix, par l’artiste, d’un site précis pour construire l’œuvre-site-monument doit être recherché » (*ibid.*: 262).

⁹ Il écrit aussi à propos de son journal : « [c’est] le lieu où l’on décrit le récit des rencontres entre les actants qui sont, d’une manière ou d’une autre, liés à la recherche, par leurs activités » (*ibid.*: 262).

L'étude de terrain que j'ai conduite pendant l'été 2000 sur le site de la *Running Fence* m'a permis d'établir l'intérêt scientifique du discours des employés de la superette de Valley Ford sur l'objet d'art *Running Fence* et d'en faire l'origine méthodologique d'une proposition théorique sur l'art contemporain. Comme Gilles Tiberghien, j'ai été confrontée à l'absence des objets d'art *Running Fence* (Californie du nord, comtés de Marin et Sonoma) et *Umbrellas* (Californie du sud, comtés du Kern et de Los Angeles), installés respectivement en septembre 1976 et en octobre 1992 et démantelés après 15 jours d'exposition. Comme lui pour d'autres sites, j'ai intensément parcouru le site de la *Running Fence* (l'une de mes œuvres christo-jeanneclaudiennes préférées), photographies de l'objet démantelé, document de travail des Christo (tracé de la *Fence* sur une copie du cadastre) et *Quadrangle maps* (carte topographique états-unienne) à la main, tentant de retrouver l'objet dans un exercice d'observation, émue quand j'arrivais à faire coïncider ma vue et ces documents, et satisfaite quand j'arrivais à fixer cette coïncidence dans une prise de vue photographique dont je reportais les coordonnées et l'axe sur la carte topographique, mais alors aussi profondément frustrée de l'objet. Mais l'absurdité de l'exercice d'un point de vue cognitif m'est rapidement apparue. Particulièrement quand sur mon trajet entre San Francisco et Los Angeles, je photographie frénétiquement les éoliennes de la *wind farm* d'Altamont Pass comme si elles étaient susceptibles de me rendre l'expérience des *Umbrellas* disparues de Tejon Pass, comme si elles étaient à l'avance les objets retrouvés d'une expérience de l'objet dont je savais que je ne pourrais pas la faire¹⁰. Mais j'avais une alternative méthodologique, une alternative à la fois issue de ma boîte à outils disciplinaire, le terrain, et indiquée par la lecture des éditions documentaires des Christo. Le montage ci-dessous (images 39 à 41), issu de ma visite sur le site de *Running Fence*, est le pendant de la photographie de mural prise par Tiberghien, elle a fondé une méthodologie d'accès et d'intellection de l'œuvre centrée non pas sur l'objet mais sur sa fabrique. J'ai donc méthodologiquement procédé, vingt ans plus tard, selon l'idée d'un retour sur le terrain des artistes pour instituer leur méthode artistique en objet de ma méthode scientifique. Il s'agissait alors non plus d'appréhender l'objet d'art dans sa matérialité mais à travers l'ensemble des idéalités que son projet avait révélées, articulées et reconstruites, et qu'il avait un temps concrétisées, des idéalités auxquelles je pouvais accéder par le recueil du discours des acteurs –à condition que je sois en mesure de les identifier.

¹⁰ Dans ma thèse (Volvey, 2003), j'ai d'ailleurs construit ces éoliennes, que Christo et Jeanne-Claude ont connues à la faveur de leurs multiples terrains californiens (années 1970 pour *Running Fence* et 1980 pour *Umbrellas*), comme l'origine empirique des *Umbrellas* qui en auraient constituer une traduction formelle délocalisée.



Images 39, 40 et 41 : En haut – bureau de poste de Valley Ford, montage de photographies © A. Volvey, 2000 (Volvey, 2003). En bas – À D. Document de travail des Christo (Source: R. Ielmorini) et À G. Photographie du 20^{ème} anniversaire de la RF (Source: idem)

Ainsi, pour *Running Fence*, je suis entrée dans le bureau de poste de Valley Ford (image 39) sur recommandation d'un vendeur de l'épicerie dont parle Tiberghien. Le bureau de poste de Valley Ford se trouve en face de celle-ci, de l'autre côté de la rue. 24 ans plus tard, dans ce haut-lieu¹¹ de l'œuvre je comprends que la légitimité du discours des employés de la superette de Valley Ford sur l'objet d'art *Running Fence* repose moins sur un savoir scientifique élaboré dans un travail académique, contrairement à ce qu'ironise G. Tiberghien dans la citation ci-dessus, que sur la participation effective des habitants, administrateurs, élus et usagers des deux comtés concernés au processus de réalisation du projet que leur ont proposé les Christo –une coaction donc à l'origine d'un savoir d'expérience. Ce sont ces manières de faire avec le lieu que les résidents ont choisies de mettre en scène dans le bureau de poste à travers la documentation du travail de terrain des artistes : en particulier, le cadastre recouvert des tracés successifs de la *Fence* (image 40) ; ainsi que leur prolongement mémoriel au-delà du démantèlement de l'objet d'art : le certificat de classement comme *Historic Landmark* n°24 du poteau 7-33 par le *Sonoma County*, la *Joint Resolution* n°98-0001 des

¹¹ Soit, suivant la définition du haut-lieu par Debarbieux (1995), un lieu qui entretient un rapport synecdotique à l'œuvre et où celle-ci se trouve à la fois documentée et commémorée.

Marin et Sonoma *Counties* pour le 20^{ème} anniversaire de la *Fence* (Images 39 et 41¹²). Mais aussi au pied du poteau 7-33 de la *Fence*, situé devant le bureau de poste et qui sert dorénavant de hampe au drapeau états-unien, où une « *100-year time capsule* » enfermant les chaussures de terrain de Christo, un bout du tissu et des photographies de l'installation, a été enfouie. Et enfin chez eux, où ils conservent des documents, des échantillons de matériaux, des photos, etc. Le mural, photographié par Tiberghien, prend alors un autre sens : non pas seulement une représentation de l'objet visant à réinstaller l'objet malgré sa disparition, à le commémorer et à supporter un marketing territorial, mais une métaphore de la chaîne des relations entre acteurs dont procède l'objet. Le document de travail ci-dessous (image 42) que m'a donné Rose Ielmorini, éleveuse de chevaux à Valley Ford, à la faveur d'un des entretiens que j'ai faits avec elle, et sur lequel j'ai fait ressortir les étapes de la négociation des Christo avec les résidents du site de la *Running Fence*, montre l'un des aspects de ce travail de terrain que réalisent les Christo : les négociations pour l'autorisation à faire un usage artistique du site.

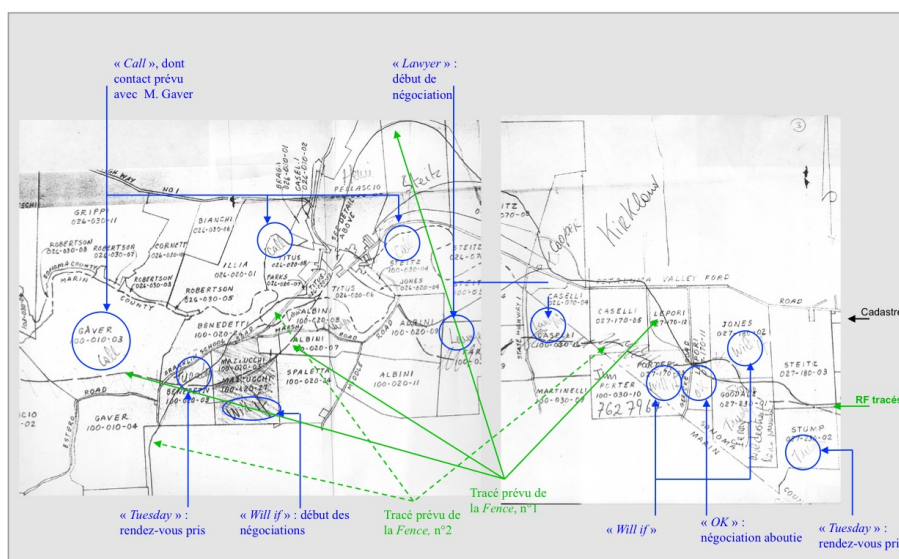


Image 42 : Document de travail de Christo et Jeanne-Claude sur *Running Fence* : cadastre, tracés de la *Running Fence* et état des négociations avec les fermiers (Source: R. Ielmorini)

Puis, remontant la piste de ce cadastre et à l'instar des avocats des Christo à l'époque, je suis allée, à Santa-Rosa, au service des impôts (comté de Sonoma), pour rechercher sur la base d'une laborieuse recherche cadastrale les coordonnées des propriétaires déjà résidents à l'époque du projet. Via cette recherche au service des impôts, qui m'a mise en relation avec Jim Gallagher, le trésorier du comté du Sonoma, qui avait été impliqué dans *Running Fence* et avait accroché une œuvre préparatoire de Christo dans son bureau, j'ai rencontré des acteurs majeurs de l'œuvre que j'ai à leur tour interviewés : par exemple, Ed Anderson, l'un des avocats des Christo sur la *Fence*, Tom Golden l'un de leurs proches collaborateurs jusqu'à sa mort en 2002.

Ainsi, prendre au sérieux ce discours local, le solliciter et le recueillir par des procédures de terrain, c'est retrouver la pratique artistique pour rendre l'œuvre de l'art intelligible et se donner les moyens de saisir et de construire, à partir d'un cas

¹² L'image présente Tom Golden, un membre de l'équipe Christo et résident du Sonoma County, R. Simmons et E. et D. Bordessa, postiers de Valley Ford, E. Carpenter *Sonoma Cy Supervisor*.

paradigmatique, la question du terrain dans l'art contemporain. Des procédures d'enquêtes et d'entretiens qui imposent l'inscription dans une certaine durée (pour ma part 3 semaines prolongées par des échanges téléphoniques et d'Emails). Des procédures dont les résultats doivent être mis en perspective des « récits autorisés » christo-jeanneclaudiens (éditions documentaires : films, catalogues et expositions) et d'un travail d'archives dans les minutes des audiences publiques convoquées par les collectivités territoriales dans le cadre des procédures de négociation des autorisations d'usage des sites (un travail que j'ai fait à Bakersfield, capitale du comté du Kern, pour *Umbrellas*). Par conséquent, des procédures de terrain plutôt classiques très inscrites dans l'*habitus* disciplinaire –à l'exception des enquêtes dans les expositions documentaires, dont j'ai déjà parlé, plus exceptionnelles non pas du fait de la méthode de recensement et d'analyse scénographique (agencement spatial des œuvres présentées) mais du fait du lieu même de l'enquête. Et plus tard, à la faveur d'un entretien marathon de deux jours à New York, en juillet 2003, prendre au sérieux la parole des Christo, pour en faire un matériau de recherche centré sur les manières de faire avec les lieux, pour le mettre en perspective des enquêtes de terrain et du travail d'archives déjà effectués (Volvey, 2003a). Au bout du terrain scientifique sur le terrain artistique, la dimension spatiale du Land Art –dans sa substance, son échelle et sa métrique– devient incommensurable à l'objet physique et au sujet qui en fait directement l'expérience (cf. Chapitre 4– 2.).

« Christo : Basically what I can say is that if you read our project you can understand me very easily. They have this space... Now what is space? (...) Traditional three dimensions sculptural space is designed by the artist. There is another space what we usually do not think about. (...) You funnel 24 hours around the clock in space designed by architects, urban planners, politicians. Space with jurisdictions, meanings, uses. Now what we do Jeanne-Claude and myself, we borrow that space and we create gentle disturbance for few days. (...) And we inherit everything that is inherent to that space to become a part of the work of art. We don't invent the politics of The Reichstag, we don't invent the ecology of Surrounded Islands. (...) This is why the use of the urban and rural space is so much important. (...) We are borrowing that space (...) and benefitting that space from the streets, from man made structures, from the natural forms. From the movements of the natural forms. » (Entretien avec Christo et Jeanne-Claude, cité in Volvey, 2003: 450, 2007: 16 ; 2010: 110).

La position phénoménaliste empiriste de Tiberghien (1996), l'« ardente obligation » du terrain de Brun (2004: 30), ma propre pratique méthodologique peuvent être considérées comme des réponses disciplinaires distinctes, aux conséquences théoriques différentes, aux choix artistiques effectués par les land artistes (cf. Chapitre 4-2.). Dans une sorte de parallélisme, pour fonder notre interprétation du Land Art, nous inventons des manières de sortir des lieux où les images de l'art sont mises en vue (le livre ou le film d'art, la revue d'art, le catalogue d'exposition) comme les land artistes sont eux sortis des lieux de l'art – l'institution muséale et l'atelier. Nous prolongeons dans le champ de la critique et de l'interprétation leur mouvement *outdoor*.

Ainsi, du point de vue de l'économie du récit, *Land Art Travelling* (Tiberghien, 1996) fonctionne sur le modèle¹³ de la mise en œuvre par Richard Long de la documentation de ses œuvres d'« *Art made by walking in landscapes* » (voir <http://www.richardlong.org/>) –marche selon un dessin cartographique, expérience directe du lieu, collecte d'objets, production de textes et mise en œuvre dans une documentation qui associe carte, objets de la collecte et

¹³ Il fonctionne aussi selon les principes des miroirs cartographiques brisés de R. Smithson : *Yucatan Mirror Displacement*, 1969 (versions 1 à 9).

textes produits dans l'expérience. Mais cela, à un élément fondamental près : la mise en œuvre du lieu qu'on trouve chez Long, ainsi que chez tous les land artistes. Car la stratégie spatiale des land artistes ne s'arrête pas à l'*outdoor*, soit la délocalisation de l'art, mais implique aussi un changement de la place du lieu dans l'art, soit un travail avec l'espace/le lieu et un changement d'échelle de l'art (cf. Chapitre 4– 3.1.) Ainsi Tiberghien reconnaît bien la nécessité du terrain comme méthode de connaissance du Land Art, mais en restant centré sur l'expérience de l'objet d'art, il passe à côté de la question théorique de la fabrique des œuvres du Land Art et, partant, de la redéfinition de l'objet que cela impose. C'est l'objet d'art et non le lieu qu'il re-trouve au bout de sa méthode, conformément à sa culture disciplinaire et à contresens du Land Art, exactement comme s'il visitait un musée à ciel ouvert et à l'échelle de l'Amérique + l'Europe, guidé dans son déplacement par le plan-carte ; ou encore comme s'il avait projeté le livre d'images sur la carte et retrouvé/reconstitué ces images dans le lieu via une expérience visuelle attachée au déplacement (*travelling*) supporté par la carte. L'image (de l'objet d'art), où réside son désir de savoir et l'origine de son savoir, est d'ailleurs le référent exclusif de son expérience directe de l'objet sur le terrain –son interlocuteur. Ce faisant, il retrouve *in fine* l'objet (au sens de l'épistémologie) consacré de l'esthétique (mais aussi de l'histoire de l'art et de la critique d'art) et la perturbation de sa méthode par les faits (absence des faits, autres faits)¹⁴ ne l'amène pas du côté de la pratique artistique située : il n'y voit pas les éléments d'une refonte théorique du Land Art, de l'objet d'art, de la spatialité de l'art. Bouclant la boucle, les photographies d'objet d'art constituent la représentation principale (quasi exclusive) du Land Art dans son ouvrage théorique (Tiberghien, 1995) et aucune de ces images ne provient de son terrain. Ainsi, sa rupture méthodologique partielle n'est pas à même de fonder un renouveau théorique, en revanche elle lui permet de s'inscrire dans une historiographie et une trame théorique reconnue et de déployer une approche phénoménologique de l'objet d'art dans le prolongement du Minimalisme (Tiberghien, 1992 ; 1995 –Chapitre 1 « La traversée du minimalisme »).

Brun et moi-même avons procédé différemment à partir des dire des acteurs. Notre méthode de sociologue et de géographe met en perspective les « récits autorisés » construits dans des éditions documentaires que, pour ma part, j'ai dépouillées systématiquement (Volvey, 2003), et les résultats d'entretiens et d'enquêtes de terrain. Les deux sources/corpus se recouvrent, se découvrent pour mettre en évidence la question de la fabrique du Land Art. Brun développe alors une réflexion sur le « monde de l'art¹⁵ », celui que les land artistes recomposent *outdoor* et *in situ*. Pour ma part, c'est la question de l'*in situ* de l'art *outdoor* que je prends en charge dès l'origine (cf. Chapitre 4– 3.1).

Cette approche du Land Art par la pratique de terrain (sujet et moyen de la recherche) est donc ce qui permet de saisir, en géographie, le tournant spatial effectué par le Land Art et de l'instaurer en matrice des formes contextuelles et relationnelles de l'art actuel (cf. Chapitre

¹⁴ Ou encore la piste qu'il aurait pu tirer, par exemple, de la biographie du land artiste qu'il préfère, M. Heizer, dont le père était archéologue et, par conséquent, scientifique de terrain. De cette piste biographique dans l'archéologie, que Tiberghien (1995, voir le chapitre 3 intitulé « la Terre et le site ») discute souvent, il a retenu exclusivement la Terre/terre comme sujet cosmographique et matériau concret de l'œuvre chez Heizer.

¹⁵ Il reprend la définition interactionniste de Becker centrée sur l'art comme travail (formes de coopération mises en jeu par ceux qui réalisent les œuvres) : « Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. » (Becker, 1988).

4– 3.1). Cette approche s'éloigne des interprétations du Land Art en termes de sculpture minimaliste ou en termes de paysage, produites par l'esthétique ou la critique d'art pour inscrire ce moment dans l'histoire de l'art.

« Since the late 1960s, artists have been making art on the land. (...) But this is a side issue, for if getting out of the system has proved a practical impossibility (and if the earthwork artists never really stopped making gallery art or exhibiting in museums), the historical shift that took them to the desert produced a new context for the geometrical Minimalist mode in which they were all (to one degree or another) working. (...) Outdoors, Minimalism (...). These works have ambiguous relationship with the land they occupy. While invariably dramatically sited, they are certainly not involved with 'landscape' in any pictorial sense: rather, they stem from self-reflexive sculptural sensibilities preoccupied with structure, materials, scale. Also primarily, of course, is their relation to the space around them, but this has very little to do with the specifics of 'view'. A romantic, 'scenic' reading is clearly all wrong. In fact none of these artists has opted for sites that are conventionally scenic; their spaces tend to be rather neutral, though very vast. » (Baker, 1976: 93).

« On le verra, le Land Art n'est pas essentiellement un art du paysage ; celui-ci n'en est qu'un facteur, une composante plus ou moins importante (...). La terre, en revanche, avec son caractère meuble et périssable, sa puissance de provocation (...), sa charge symbolique considérable et profondément archaïque, donne aux gestes du Land Art toute leur radicalité. (...) [Plus loin] Quand quelques artistes décidèrent, dans les années soixante, de travailler en pleine nature comme un siècle auparavant les impressionnistes 'sur le motif', ce ne fut pas essentiellement par intérêt pour le paysage. Ce qui les motiva tout d'abord fut une volonté d'expérimenter de nouveaux espaces permettant de regarder l'art autrement. Mais aussi une fascination pour la terre ou les matériaux naturels, ainsi que la possibilité de réaliser *in situ* des œuvres de très grandes dimensions. » (Tiberghien, 1995: 21 et 179).

« Tout artiste qui travaille dans la nature n'est pas un land artist et ne s'intéresse pas nécessairement au paysage. Le Land Art, ai-je essayé de montrer [Tiberghien, 1995] concerne des artistes actifs dès les années soixante, pour la plupart américains, qui, dans le sillage du minimalisme et des réflexions produites alors sur l'espace du musée, sur la place du spectateur et l'engagement physique de l'artiste, ont privilégié le travail avec la terre et ses dérivés. » (Tiberghien, 2001: 8)

J'ai montré dans ma thèse (Volvey, 2003a) combien la reconnaissance de la place et du rôle du terrain dans la pratique land artistique permettait de contester absolument une interprétation sculpturale du Land Art centrée sur le médium (la terre comme matériau ou structure géologique) et le sujet (la fable cosmographique ou géologique qui a pour sujet la Terre) terrestres, pour laquelle l'*in situ* est un *topos* (un des lieux terrestres possibles pour le placement d'un objet « hors sol » sorti du contexte d'exposition de la galerie ou du musée) pour un objet de grande dimension (échelle), une interprétation qui infère que l'objet posé-là ne signifie rien du lieu où il se trouve, une interprétation qui trouve son paradigme (au sens strict) chez Heizer (par exemple, *Double Negative* 1969-70, Mormon Mesa, Overton, Nevada) et Smithson (par exemple, *Spiral Jetty*, 1970, Grand Lac Salé, Utah). Cette interprétation entérine définitivement la rupture du lien référentiel (symbolique et sémiologique) entre l'objet d'art et son site et, en recentrant son attention et son discours sur l'objet déraciné – matière déployée en trois dimensions –, elle rencontre la spatialité de l'objet d'art – des dimensions saisissables dans une expérience phénoménologique par le spectateur. J'ai aussi montré combien cette reconnaissance du terrain comme pratique artistique permettait de discuter de manière critique aussi sur une interprétation exclusivement paysagère du Land Art comme « *art of the landscape in the landscape* » (Beardsley, 1984) – une interprétation construite à partir des œuvres paradigmatiques de Nancy Holt (par exemple, *Missoula Ranch*

Locators, 1972, Missoula, Missouri), de Richard Long (cf. ci-dessus) et de Dennis Oppenheim (par exemple, *Directed Harvest / Canceled Crop*, 1969, Hamburg, Pennsylvania).

« A traditional subject, the landscape was nevertheless treated in a most untraditional way. Rather than representing it in paint on canvas or in rhythms of steel, a handful of artists chose to enter the landscape itself, to use its materials and work with its salient features. They were not depicting the landscape, but engaging it; their art was not simply of the landscape, but in it as well. (...) The first works of this kind (...) have come to be known as 'earthworks' or 'land art'. Their physical presence in the landscape itself distinguishes them from other, more portable forms of sculpture. » (Beardsley, 1984: 7).

Cette interprétation traite l'œuvre comme un dispositif offrant au spectateur les conditions d'une « vue paysagère », mais s'attache aussi à la pratique artistique –soit le traitement par le land artiste des règles de composition qui ont présidé à l'invention de la représentation paysagère (Cauquelin, 1989 ; Panofski, 1975), en particulier au travail de déconstruction de la perspective linéaire.

« Ainsi sous de multiples prétextes de l'agriculture, de la religion, de l'agrément ou de l'histoire, la terre fut mise en forme, construite en un texte dont nous faisons quotidiennement la lecture. L'apparition récente d'artistes quittant les pinceaux, le ciseau ou le chalumeau pour le bulldozer et les tonnes de terre n'a dû sa coloration scandaleuse qu'à la séparation des genres. Passer de l'atelier au paysage choque ceux qui ne fréquentent que les espaces blancs des lieux culturels alors que l'audace des artistes semble bien faible comparée à l'action de tous ceux qui chaque jour transforment la surface de la terre. La profession de faiseurs de signes hautement culturels a conféré cependant à quelques artistes un rôle distinct des jardiniers et des paysagistes. » (Poinot, 1991: 68).

« Il faut en finir avec l'idée selon laquelle le site, le cadre d'implantation, voire même le contexte contiendrait l'œuvre. C'est bien au contraire l'œuvre qui contient les traits ou les fragments du site dans lequel elle est implantée. En fait l'œuvre *in situ* prélève dans le réel qui l'environne des éléments aussi divers que le cadre architectural et naturel ou les traces et marques d'événements et d'activités. Une des manifestations de la manière dont opère l'œuvre *in situ* sur le réel apparaît avec l'effet particulier que l'œuvre ou la prestation produit en retour sur ce réel dont elle a prélevé un élément. Elle étend son registre esthétique à l'ensemble de ce réel et ne le rend visible désormais que de ce seul point de vue, ou intègre les autres points de vue antérieurs (discours architectural, marques d'une occupation spécifique, etc.) dans le nouveau discours instauré. » (Poinot, 1999: 97).

Chez l'historien de l'art contemporain J.-M. Poinot (1991), cet art du paysage dans le paysage est le produit d'une double activité artistique de lecture/écriture de/du paysage. Le paysage-signe de l'expérience esthétique est l'œuvre produite par le land artiste dans un acte double de déchiffrement d'indices et de resémantisation du site de leur prélèvement. En utilisant la formule « prélèvement dans le réel de signes indicatifs » pour qualifier l'activité artistique, J.-M. Poinot (1999) indique, en effet, que le paysage est construit par l'activité artistique et non pas trouvé par elle. Le paysage est un terme qui qualifie le rapport du land artiste à l'*in situ* plus que l'*in situ* lui-même, ou qui qualifie l'*in situ* de l'œuvre d'art comme le produit d'un certain rapport, établi par l'artiste au moyen de son activité, au site. Mais ce rapport présente une seule modalité et s'inscrit dans un seul registre : l'observation directe de formes visibles –celle impliquée par l'idée de lecture ou de déchiffrement. C'est donc une pratique visuelle, individuelle, qui instaure l'œuvre land artistique en paysage¹⁶ : le point de

¹⁶ J.-M. Poinot a consacré un article à l'œuvre de R. Long, qu'il a intitulé « Richard Long, construire le paysage » (Poinot, 1991: 93-100). Il définit alors le sens qu'il donne à ce titre : « Un artiste qui construit une vision du paysage ».

vue articulé au corps de l'artiste engagé *avec* le site est ce qui fonde la contextualité reconnue alors au Land Art. Cette inscription des œuvres du Land Art dans la tradition paysagère est par conséquent en décalage avec la pluralité des modalités de la pratique de terrain land artistique et de la diversité de ses construits cognitifs (cf. 4– 3.1.). Elle est aussi en décalage avec le caractère relationnel fondamentalement pluriel, collectif, interactif (par exemple, dialogique) de cette pratique (cf. 4– 3.1.). Le Land Art n'est pas non plus seulement un art du paysage (« *art of the landscape* »), qui pose le point de vue comme seule condition de la réception esthétique de l'œuvre d'art par son public, qui finalement définit l'*in situ* de la réception esthétique, sur le modèle de la galerie, en termes de « mise en vue ». L'assimilation de l'*in situ* de la pratique artistique au paysage (« *art in the landscape* ») est, à mon sens, insuffisante à qualifier la manière dont l'artiste œuvre et étend le registre esthético-artistique de sa pratique au site pour le faire travailler et le recharger symboliquement/sémiotiquement, tandis que la qualification de l'objet d'art land artistique de paysage (« *art of the landscape* »), revient concrètement à réduire l'*in situ* de l'expérience esthétique du public à un *in visu*.

La considération du terrain du Land Art (cf. 4– 3.1.) permet de revenir de manière critique sur les spatialités qui lui sont reconnues en esthétique (spatialités de l'objet, de la pratique) et qui l'inscrivent dans l'histoire de l'art.

4– 1.2. « J'ai fait du terrain comme un peintre va sur le motif¹⁷ »



Images 43 et 44 : Sérigraphies *in situ* de la *Pietà sud-africaine*, Ernest Pignon-Ernest, 2002. Photographies © Ernest Pignon-Ernest. À G. collées à Soweto. À D. collées à Warwick Junction (Durban), gare des bus.

L'étude comparée de l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest par M. Onfray (2003, 2004¹⁸) d'une part, et par M. Houssay-Holzschuch et moi-même (Volvey et Houssay-Holzschuch, 2007) d'autre part, est elle aussi pleine d'enseignements sur le déni du terrain artistique dans l'approche esthétique et ses conséquences en matière d'interprétation des œuvres et de théorie esthétique. Une fois encore on a d'un côté un artiste, Ernest Pignon-Ernest, qui, pour rendre

¹⁷ Citation d'Ernest Pignon-Ernest extraite d'un entretien de l'artiste avec A. Volvey, en 2007, publié dans Volvey et Houssay-Holzschuch (2007: 158).

¹⁸ Le texte de 2003, *Les Icônes païennes* est un texte portant sur l'ensemble des œuvres conçues à cette date par Ernest Pignon-Ernest, tandis que le texte de 2004 « Ernest Pignon-Ernest. D'encre et de papier, donc de chair et d'os » accompagne le catalogue de l'exposition organisée à la Galerie Guy Bartschi à Genève en 2004 et dédiée exclusivement à *La Pietà sud-africaine* et à *Maurice Audin*.

compte de son art, sature son discours (Pignon-Ernest, 1998, 2003, 2003b, 2003c, 2007, 2010 et entretien avec A. Volvey, 2007) de références à sa manière de faire avec les lieux :

« Initialement, je pensais que je ferais de la peinture. Mais cela n'a pas été le cas, car il aurait fallu que je sois potentiellement capable de faire 'Guernica'. Or, je savais que je ne n'étais pas Picasso... Tout ceci m'a conduit à une peinture un peu politique, comme on en faisait en 1968. Mais cela ne me passionnait pas car je trouve la 'figuration narrative' et toute cette peinture figurative complètement anecdotique. Alors peu à peu une espèce d'évidence s'est imposée : c'était les lieux eux-mêmes qui étaient intéressants. (...) Mon travail est un *ready-made*¹⁹, ce que j'expose, c'est la rue elle-même. » (Pignon-Ernest, 2003c).

« Je me suis saisi de la rue comme d'une palette, comme d'une palette vraiment. [plus loin] Des fois on dit que je fais de l' 'art en situation', on dit ça 'art *in situ*' ou 'en situation'. Moi j'essaie de faire de la situation, une œuvre d'art. Où ce n'est pas de l'art que je mets dans le rue. » (Pignon-Ernest, 2007).

et un interprète de l'œuvre privilégie une analyse iconologique centrée sur l'image, « les icônes païennes » (Onfray, 2003), inscrite dans l'histoire de la peinture, et son horizon de représentation de sujets ou thèmes contemporains.

« Ernest Pignon-Ernest effectue des variations esthétiques sur son thème ontologique récurrent : la fidélité aux innomés et innommables de l'histoire. (...) Toujours de la même manière : des croquis, des dessins, des ébauches, puis une formule définitive, un devenir sérigraphique, enfin un tirage à l'échelle un sur des chutes de papier journal, pour la finesse, la fragilité, la précarité, la ductilité, la souplesse, la capacité du support à épouser les anfractuosités des murs, supports et surfaces où la feuille est collée pour dénoncer, raconter, protester. Se souvenir... [plus loin] Afin de lutter en artiste, avec l'art, Ernest Pignon-Ernest détourne et utilise, puis cite une icône de la lutte anti-apartheid : la photographie d'Hector Petterson abattu par une balle de la police blanche un jour de manifestation pacifique contre l'apartheid. L'enfant git dans les bras d'un adulte qui réactive plastiquement le geste de la Piéta [sic]. Avec cette image l'artiste en fabrique une autre : une femme entre deux âges (...) porte une victime du SIDA de la même manière que Marie accueille le Christ dans ses bras. Christ black, martyr noir. » (Onfray, 2004: 5-6 et 17)

L'analyse de l'œuvre que fait Onfray est centrée sur l'image sérigraphiée que Pignon-Ernest colle dans des lieux (<http://www.pignon-ernest.com/>), il en propose une étude de contenu, de traitement, de production (images 42 et 43). Pour le contenu, il renvoie à la mythologie de la Passion—soit, le corps en Passion de saint-e-s issu-e-s de la mythologie chrétienne ou antique, ou de saints laïcs— qui illustre les thèmes de la souffrance et de la résistance afin d'« [incarner] une mystique de gauche » (Onfray, 2003). Pour le traitement, il renvoie au choix d'un support papier pour un dessin à la pierre noire et à l'échelle 1/1 pour la représentation du sujet. Pour la production, il renvoie au procédé de détournement et de citation qui fait émerger la figure pignoniennne d'une représentation (picturale, photographique) existante et médiatisée²⁰. En l'occurrence, la Pietà sud-africaine de Warwick

¹⁹ Le *ready-made*, inventé par Marcel Duchamp, procède d'une démarche artistique qui consiste à désigner un objet manufacturé comme objet d'art en changeant son contexte de présentation (placement dans un lieu dédié à l'art), en changeant son nom (attribution d'un titre), en lui associant un nom d'auteur. Il s'agit ici de *ready-made* : le principal matériau de l'œuvre pour l'artiste est le lieu « déjà-là », et de son retournement : le contexte d'exposition est le lieu dont il procède. Cette référence au *ready-made* est récurrente chez Pignon-Ernest (2007).

²⁰ Ce peut être aussi bien une image religieuse que les images imprimées sur les murs d'Hiroshima par le flash atomique. Ces dernières ont été utilisées comme référent pour la première œuvre *in situ* d'Ernest Pignon-Ernest sur le plateau d'Albion en 1966 en protestation de l'installation du site de lancement de missiles nucléaires balistiques de la force de dissuasion nucléaire française (Pignon-Ernest, 2010 ; Volvey et Houssay-Holzschuch, 2007).

et Soweto, 2002, cite une photographie de Sam Nzima devenue une image icônique de la violence d'Etat et de la lutte anti-apartheid, celle-ci montre le corps martyr d'Hector Pieterse, ce collégien abattu par la police sud-africaine pendant les révoltes lycéennes de 1976 à Soweto, porté par Mbuyisa Makhubo, un lycéen. Le lieu n'est considéré que comme emplacement de l'œuvre (« occupation ... des lieux », « murs, supports et surfaces où la feuille est collée ») et la multiplicité des sérigraphies qui transforme l'entreprise graphique en environnement esthétique²¹ doté d'une configuration spatiale et d'une dimension, n'est pas abordée. L'image-sérigraphiée est traitée comme si elle était un tableau accroché au mur d'un musée en plein air, dont l'artiste aurait pensé les conditions de réception par le spectateur : l'*in situ* n'est que le destin géographique de l'image conçue en atelier dans un référentiel iconographique.

« L'icône se pense et surgit dans la matérialité du trait en regard de son destin *in situ*. (...) D'où un trait qui soumet l'anatomie et la physiologie à la scénographie urbaine – perspective qui dépasse et déborde l'univers classique de la peinture sur toile. (...) Ernest Pignon-Ernest agit pareillement avec ses dessins [que Michel Ange pour le Jugement dernier] et les conçoit, au sens fort du terme, en ne perdant jamais de vue la situation qu'il lui destine. » (Onfray, 2003).

« L'icône appelle l'iconostase –ici la rue. Le dedans de l'atelier permet les opérations de scénographie des corps et de fabrication des images, l'en-dehors autorise une naissance, donc une sortie du lieu où l'être a été conçu, où il a évolué et dans lequel il s'est préparé à une existence autonome. » (Onfray, 2003).

Ce lieu, dont l'évocation sature les entretiens pignoniens, n'est tout simplement pas pris en charge par l'interprétation de l'œuvre que propose Onfray. Car celui-ci reste à l'intérieur d'une approche esthétique classique centrée sur la représentation et le sujet de celle-ci, qui dit certes quelque chose de l'œuvre sur la visée politique de l'œuvre, mais pas l'essentiel –soit ce qui est mis en avant par Ernest Pignon-Ernest : « Il ne s'agit pas de faire des images politiques, il y a une manière politique de faire des images. » (Pignon-Ernest in Briot et Humblot, 1980: 32). Dans la citation d'Ernest Pignon-Ernest donnée plus haut (« la rue est ma palette »), la définition d'un art qui fait avec les lieux et dont l'objet concrétisé est le produit, est pourtant claire. Elle est aussi très proche de ce que dit Christo ci-dessus (« At the moment a painter is mixing paint, he is a chemist. (...) I am the same, except that my chemistry is made of landowners, politicians, engineers, (...) mountains, (...) roads (...). »). Malgré la dissemblance de leurs objets d'art (images 36 et 43, 44), Christo et Jeanne-Claude et Ernest Pignon-Ernest font du terrain, font avec les lieux, et l'objet d'art procède de celui-ci, mais l'accès à la méthodologie artistique impose qu'on prenne au sérieux le discours de l'artiste/des artistes et qu'on le mette en perspective des résultats d'une pratique scientifique d'enquête, d'entretien et de documentation ayant pour objet la fabrication de l'objet d'art.

L'article que nous avons rédigé Myriam Houssay-Holzschuch et moi-même autour d'une œuvre particulière d'Ernest Pignon-Ernest, *La Pietà sud-africaine*, 2002, travaille cette question du terrain (procédures, rapport entre pratique de terrain et élaboration graphique du dessin, etc.). Elle place l'objet d'art (la série de sérigraphies faisant environnement esthétique)

²¹ Le terme codifié à côté de celui d'assemblage (d'objets récupérés) et de happening (réglé par un scénario sommaire qui sollicite la participation des spectateurs) par l'artiste états-unien A. Kaprow, désigne une installation en trois dimensions dans laquelle les spectateurs peuvent circuler et qui suppose leur engagement actif (Volvey, 2003a: 435).

dans la perspective de celle-ci pour retrouver la dimension politique de l'art pignonien (la manière de faire). Nous avons d'abord procédé par un travail de recherche d'archives afin de constituer un corpus de textes traitant de l'œuvre de l'artiste et d'entretiens, afin de retrouver la parole de l'artiste et le discours esthétique sur l'œuvre.

« Donc voilà, en gros pour préambule : j'étudie les lieux, de cette étude, cette appréhension, naissent des images que je viens coller dans les lieux que j'étudiais. Et mes images doivent jouer dans les lieux où je viens les mettre un peu comme un révélateur, faire apparaître des choses. » (Pignon-Ernest, 1998).

« L'image vient là comme faire remonter à la surface les souvenirs enfouis, les trames qui sont passées dans ces lieux. Mais l'image n'est vraiment qu'un petit tiers de la proposition. Mon matériau plastique essentiel ce sont les lieux » (Pignon-Ernest, 2003a).

Puis, nous avons sollicité un entretien avec Pignon-Ernest afin d'approfondir cette thématique du lieu comme matériau œuvré dans une pratique de terrain (l'entretien a eu lieu le 28 janvier, 2007) –une thématique qu'il synthétise alors d'une formule resserrée et pénétrante venant confirmer la pertinence de notre approche :

« J'ai fait du terrain, comme un peintre qui va sur le motif. » (Volvey et Houssay-Holzschuch, 2007: 158 –Entretien d'Ernest Pignon-Ernest avec A. Volvey, 2007).

Nous avons complété cette interview d'entretiens plus informels avec des collègues présents en Afrique du Sud en 2002 et témoins du déroulement du projet et avec un cinéaste français qui a travaillé avec Pignon-Ernest, entre 2001 et 2003, sur un projet de film documentaire autour de la *Pietà*. Nous avons enfin poursuivi l'enquête dans la rétrospective Ernest Pignon-Ernest présentée au Palais Lumière à d'Evian du 10 février au 13 mai 2005, exposition à la scénographie de laquelle l'artiste travaille à l'époque de notre entretien. Nous aurions pu aller plus loin sur le terrain, jusqu'à Warwick Junction (Durban) et à Soweto, auprès de ses interlocuteurs (acteurs individuels et collectifs) dans les centres de santé et dans les quartiers qu'Ernest Pignon-Ernest évoque dans l'entretien que j'ai fait avec lui.

Ces deux exemples montrent les limites d'une interprétation de l'art centrée théoriquement et méthodologiquement sur l'objet d'art, et *a contrario* la pertinence potentielle d'une analyse géographique de l'art contemporain axée sur la spatialité de la méthodologie artistique. Non pas que l'esthétique, l'histoire de l'art ou la critique contemporaines ne proposent pas des points de vue sur l'art, des constructions théoriques de l'art contemporain valides, mais parce que ces points de vue en ratent le *spatial turn* de l'art contemporain. Or la mise au jour et la construction de ce tournant spatial suppose la participation théorique et méthodologique de la géographie, en tant que discipline de l'espace. Ci-dessous, la longue citation de l'interprétation que D. Fassin, spécialiste d'anthropologie médicale qui a travaillé sur le sida en Afrique du Sud, fait de la *Pietà sud-africaine* pignonienne, montre comment ce n'est pas seulement une dimension (spatiale) mais le principe spatial même de l'art contemporain qui peut littéralement être mis entre parenthèses par des interprétations non informées de géographie.

« L'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest est fondamentalement un travail sur le temps –sur les multiples temporalités sédimentées qui font le Temps humain, à la fois dans sa permanence et sa fragilité. Nulle composition ne le montre mieux que les sérigraphies de Soweto et Warwick. Nul contexte ne le justifiait mieux que l'Afrique du Sud d'après Apartheid.

Au centre de la photographie, il y a cette apparition –en noir et blanc, à l'image de la société sud-africaine de la région du Rand. La femme au visage lourd de tristesse. L'homme aux

traits émaciés. Elle le porte. Il s'accroche à elle. L'une et l'autre nous regardent. Ils représentent le fléau du sida qui, en quelques années, a fait de l'Afrique du Sud le pays le plus affecté au monde (...). (...)

Dix ans plus tard, le parallèle entre les deux luttes, celle d'hier contre le régime honni, celle d'aujourd'hui contre l'épidémie redoutée, est devenu un leitmotiv de l'action contre la maladie. Mais s'il ne manque pas d'efficacité symbolique, le rapprochement des deux contextes n'en demeure pas moins politiquement problématique (...). (...) De ce risque de dépolitisation du passé, Ernest Pignon-Ernest a certainement conscience. Sa référence au soulèvement de Soweto, le 16 juin 1976, est doublement mise à distance dans son projet artistique. Certes, l'œuvre fait clairement écho à la célèbre photographie (...). Mais d'une part, il s'agit ici d'une citation presque obligée (...). Et d'autre part (...) la mémoire de la souffrance passée est bien présente, mais l'équivalence des victimes n'est pas signifiée. Or on sait que c'est là le cœur de la violente controverse qui a divisé le pays au début des années 2000²². (...)

L'introduction d'une figure féminine dans l'évocation de l'image emblématique de la résistance à l'apartheid inscrit l'œuvre dans une autre histoire, bien plus longue : celle du christianisme. (...) L'image de la Vierge tenant le corps du Christ mort (...) fait particulièrement sens dans un pays où la religion chrétienne s'est d'abord imposée avec la colonisation et s'est ensuite diffusée à travers de multiples églises africaines localement inventées. (...)

Cette épaisseur temporelle –du sida au présent, de l'apartheid dans le passé, de la religion pour mémoire– confère à l'œuvre un sens tragique singulier. Pourtant, elle nous apparaît comme déchirée par l'irruption des trois enfants qui dansent et rient devant l'affiche [image 43]. (...) Avec une sorte de généreuse ironie, Ernest Pignon-Ernest met ainsi en scène ce contraste entre représentation et performance, entre l'art immobile de la sérigraphie et le jeu improvisé des enfants. Son œuvre, nous rappelle-t-il, ce n'est pas la peinture en tant que telle, c'est la composition par laquelle il la fait entrer dans le monde des humains, au cœur de leur quotidien. (...)

Sculpteur du temps, donc, Ernest Pignon-Ernest ne l'est pourtant pas seulement dans la composition. Il l'est aussi dans la matière même de son œuvre. Les affiches apposées sur les murs (...). Précaires, elles sont à l'image d'un paysage urbain dont elles font désormais partie. (...) Au fond, ce qui permettra aux affiches de résister dans le temps (...) ce sont les photographies. Ce sont elles qu'on expose dans les musées et qu'on reproduit dans les livres et non l'œuvre originale ni les sérigraphies.

Mais pas seulement les photographies : également les esquisses. Car Ernest Pignon-Ernest tient à rendre compte de la temporalité de son propre travail (...). [Plus loin] Les esquisses révèlent le travail solitaire de l'artiste (même s'il affirme trouver ses idées dans les échanges qu'il a avec les gens qu'il rencontre) ; les photographies mettent en scène des performances singulières autour d'une image indéfiniment répliquée à l'identique (même s'il choisit des lieux variés pour y apposer les sérigraphies). » (Fassin, 2010 : 190-197).

Cette très belle interprétation, centrée sur la dimension temporelle des œuvres d'Ernest Pignon-Ernest, qui se déploie non plus à partir du dessin –comme chez Onfray– mais à partir de la photographie d'une sérigraphie collée sur les murs de Soweto (image 43), n'envisage que la dimension graphique de la démarche pignoniennne (fabrique graphique) et ignore son dialogue avec le lieu (Volvey et Houssay-Holzschuch, 2007) –peut-être parce que cette dimension du lieu, l'épidémie de sida, apparaît comme une évidence. En introduction du même recueil de textes Ernest Pignon-Ernest réaffirme pourtant le sens de sa méthode et, dans d'autres citations, il dit aussi combien le sujet historique est contenu dans le lieu, dans ses dimensions matérielles et idéelles.

²² Référence à la Commission Vérité et Réconciliation.

« Le plus souvent mon projet consiste à saisir un lieu à travers tout ce qui le constitue (ce qui s'y voit et ce qui ne s'y voit pas ou ce qui ne s'y voit plus²³) et à venir inscrire, né de cette approche, un élément de fiction qui doit à la fois transformer le lieu en espace plastique, en travailler la symbolique, en exacerber les potentiels poétiques, en rendre l'ancien contexte inséparable de la sensation présente. (...) Un grand malentendu a consisté longtemps à privilégier mes dessins, à en faire l'œuvre même, à les considérer en oubliant qu'ils ne sont conçus que dans la perspective de leur relation aux lieux. C'est finalement grâce aux photos que j'ai pu affirmer le lieu comme matériau plastique et symbolique essentiel, et affecter ce rôle d'outil plastique au dessin dans l'interaction que j'organise. Les photos permettent je crois, de mieux percevoir, de ce signe qu'est l'image de l'homme inscrite, à l'échelle un, dans un lieu, impose à ce lieu un renversement du même type que ce que produit un *ready-made* : une superposition entre l'objet et son signe. Le lieu devient sujet. » (Pignon-Ernest, 2010: 8).

Le travail que nous avons réalisé sur cette œuvre particulière, nous a permis de montrer comment le terrain d'enquête et d'entretiens qu'Ernest Pignon-Ernest effectue en Afrique du Sud en 2002, le conduit à revoir son projet initial –soit une œuvre centrée sur la chute de l'apartheid qui s'inscrit dans le prolongement de son engagement antérieur– pour le redéployer autour du sida, de la nécessité d'en installer la visibilité dans l'espace public sud-africain²⁴. Un espace public qui n'est insignifiant, puisqu'il s'agit de lieux emblématiques de la résistance des Noirs à l'apartheid, de lieux urbains de la quotidienneté des Noirs –lieux invisibilisés par la politique de ségrégation par l'espace de l'apartheid– et de lieux de la circulation (intra-urbaine, interurbaine) des Noirs –à la fois imposée par la ségrégation racio-spatiale de l'apartheid et contrôlée par le pouvoir d'apartheid–, nœuds problématiques de la diffusion du sida hier et aujourd'hui (gare routière et marché aux plantes médicinales traditionnelles de Warwick, etc.). L'affichage dans l'espace public des townships noirs sud-africains réalise donc une double mise en visibilité : celle du sida, à usage interne (à destination des populations noires sud-africaines), et, celle des lieux de vie des Noirs sud-africains, à usage externe (à destination du monde de l'art sud-africain et mondial, et, sans doute au-delà à travers la documentation de l'œuvre). Ce parcours pignonien (des lieux de) de la lutte anti-apartheid au(x) lieu(x) du sida via le travail de terrain est alors construit dans l'image, dans le jeu entre la vignette d'arrière-plan et le dessin –une vignette dont il reconnaît en entretien qu'elle était inutile du/au point de vue sud-africain.

4– 2. Reconnaître le terrain de l'art contemporain : un problème géographique

Depuis une dizaine d'années, l'art contemporain est devenu un champ factuel (au sens d'un ensemble de faits étudié par la géographie) de la géographie –étudier l'art, c'est bien de la géographie. Exposée à travers des articles et quelques ouvrages collectifs, mais n'ayant pour l'instant donné lieu à aucun manuel, cette approche géographique de l'art peut donc encore être considérée comme émergente. Elle s'est attachée au développement artistique des

²³ « Moi je travaille d'habitude sur des lieux, des villes (...). J'essaie d'en faire une approche, on pourrait dire double. C'est-à-dire que j'essaie d'approcher la ville à la fois d'un point de vue plastique comme un sculpteur (...). (...) ET puis ce qui ne s'y voit pas aussi, c'est-à-dire que j'étudie l'histoire des lieux, les souvenirs qui hantent les lieux, la force symbolique que prennent les lieux par leur histoire. » (Pignon-Ernest, 1998).

²⁴ En juillet 2000, la Conférence internationale sur le sida de Durban réunie sur le thème « Brisez le silence » avait montré le déni du sida en Afrique du Sud, notamment à travers les propos réactionnaires du président sud-africain Thabo Mbeki (négaration du lien entre virus et maladie) et les réticences de sa ministre de la santé à l'emploi des rétroviraux.

lieux, à des artistes et à des publics, à des œuvres ou à des expériences esthétiques ou artistiques particulières et n'a, jusqu'à présent, fait l'objet à ma connaissance que de peu de tentatives de synthèse théorique (Sharp *et al.*, 2005 ; Hall, 2007 ; Hawkins, 2012 ; Rogers, 2012) ou de numéros spéciaux de revue avec éditeur invité (*Social and cultural Geograh*y, Cant et Morris (éd.), 2006 ; *T.I.G.R.*, Volvey (éd.), 2007 ; *The Australian Geographer*, Gibson (éd.), 2010). Dans une période d'émergence et de développement consécutifs de l'intérêt de la géographie pour l'art, il importe donc de faire le point sur les intelligibilités qu'elle propose et sur les fondements théoriques et méthodologiques de celles-ci. Par conséquent, c'est la manière dont la géographie, comme science sociale, s'empare de la question spatiale dans l'art contemporain qu'il m'intéresse ici de creuser. Il importe en effet de comprendre ce que cette prise en compte du spatial par la géographie apporte à la compréhension de l'art contemporain, de son rôle social et politique, à côté des apports théoriques et conceptuels d'autres traditions analytiques mieux reconnues à son endroit (esthétique, histoire de l'art ou critique d'art, sociologie de l'art). Le colloque « Art et géographie : esthétique et pratique des savoirs spatiaux » que j'organise avec Martine Drozd à l'université de Lyon en février 2013 vise précisément, dans un cadre international et pluridisciplinaire, les conditions de cette nécessaire synthèse (cf. Chapitre 3–1.1). Je présenterai ici les éléments d'une première synthèse sous la forme d'un état de l'art international, avant tout anglophone (littératures anglaise, australienne et états-unienne) et francophone, afin de positionner en regard critique ma propre proposition scientifique –une proposition dont je soulignerais volontiers la précocité compte tenu de son champ factuel et de son positionnement théorique : la dimension spatiale de la pratique artistique.

4– 2.1. L'approche culturelle en géographie économique : une géographie des lieux de l'art

Une première approche de l'art contemporain en géographie correspond à une géographie des lieux de l'art et s'inscrit explicitement dans le prolongement d'une géographie des lieux culturels (Grésillon, 2008). Elle est prise en charge par les spécialistes de géographie économique du développement ou par les spécialistes de géographie de l'aménagement/développement. Elle apparaît comme la plus transnationale des géographies culturelles de l'art –même si, on le verra, elle connaît des accents problématiques différenciés en fonction des contextes scientifiques–, sans doute parce que l'appareil théorique des années 1980 sur lequel elle s'appuie à l'origine est relativement bien développé partout en géographie. Elle traite essentiellement de la dimension spatiale des phénomènes artistiques contemporains avec les outils théoriques de l'économie urbaine/régionale culturelle pour former l'étude d'un phénomène contemporain, l'« *economisation of culture* »/« *culturalisation of production* » (Pratt, 2008: 11) –soit la transformation récente (années 1990-2000) des phénomènes culturels en ressources principales d'une économie de consommation et/ou de production de biens et de services, c'est-à-dire en des phénomènes dont la valeur n'est plus uniquement culturelle et sociale mais économique et monétaire, et par conséquent utilisables pour des objectifs non culturels. Dorénavant bien représentée, cette approche a trouvé à s'appuyer au début des années 2000 sur le modèle théorique du géographe états-unien spécialiste d'*urban studies* Richard Florida (2002, 2005a, 2005b) et sur les analyses critiques d'orientation plutôt culturalistes qu'en ont fait d'autres géographes

(Pratt, 2008, 2010, 2011 ; Binns, 2005) ou spécialistes d'*urban studies* (Evans, 2003 ; García, 2004).

Je présenterai ici, dans un premier temps, le modèle de Florida et les critiques principales qui en ont été faites dans le camp de l'économie spatiale (pages 27 à 33). Puis dans un second temps, je me concentrerai sur les développements critiques contemporains en géographie de l'art, tout particulièrement ceux de la géographie anglophone, en insistant sur les approches spatiales qui y ont été développées pour déconstruire le « *b/ordering* » du développement créatif (pages 31 à 35). Avant de mettre en évidence dans un dernier point (pages 37 à 39), la dimension spatialiste de l'ensemble de ces approches des lieux culturels ou artistiques, qui traite de l'art soit comme de quelque chose qui occupe un espace/lieu (la forme artistique), soit comme de quelqu'un qui y place ce quelque chose (l'artiste agent ou acteur).

Dans la lignée des théories du développement régional qui ont dominé l'économie spatiale des années 1980-1990, Richard Florida a théorisé au début des années 2000 un modèle post-industriel de régénération urbaine, la « ville créative », qui est devenu la boîte à outils du développement urbain dans le monde, aujourd'hui²⁵. Ce modèle basé sur une analyse des attributs économico-socio-culturels d'un acteur urbain collectif qu'il a dénommé la « classe créative » et qu'il a caractérisé d'une part, par son profil professionnel (sa qualification ou son « talent »), social (sa connectivité –au sens social et technologique du terme–), moral (sa « tolérance ») et géographique (sa mobilité)²⁶ et d'autre part, par son attachement au lieu de vie plutôt qu'au métier pratiqué (c'est la recherche d'un cadre de vie plus que d'un emploi qui la fait se déplacer et se placer). La classe créative, dont la composition renvoie autant à des modes de production –elle regroupe des populations caractérisées par leur profil socio-économique exprimé soit en termes de niveau de qualification (*technology workers*, *knowledge workers*), soit en termes de secteur d'activité (les secteurs TAPE²⁷)– qu'à des manières d'habiter/consommer la ville –elle associe aux premiers des populations définies par leurs profils socio-culturels (*high-bohemians*, homosexuels)–, est posée comme le moteur de la régénération urbaine post-industrielle, tant économique que symbolique. Florida propose bien un modèle au sens explicatif du terme, puisqu'en mettant en évidence une corrélation statistique entre localisation de la classe créative en un lieu (soit, une masse critique de capital créatif concentrée dans un environnement mixte) et croissance économique localisée (soit, l'association des processus de génération de l'innovation, d'augmentation des investissements directs de haute technologie et de croissance de l'emploi) il tente de rendre intelligible le développement économique contemporain de certaines aires métropolitaines états-uniennes, qu'il appelle *creative cities*, d'extrapoler cette explication en un modèle de développement urbain post-industriel nord-américain, puis européen (Florida et Tinagli, 2004). Mais il s'agit aussi d'un modèle au sens appliqué du terme, puisque Florida s'est fait expert-conseil auprès des acteurs politiques des

²⁵ A cette époque, Florida n'est pas le seul théoricien de la ville créative (voir aussi Landry, 2000), mais c'est en effet l'impact de sa théorie sur le développement urbain contemporain qui en a fait l'importance.

²⁶ Ce à quoi les auteurs se réfèrent comme les « Three T's » pour *Technology*, *Talent* et *Tolerance*.

²⁷ Florida regroupe le secteur créatif en 4 catégories et qu'il dénomme TAPE : Technologie et innovation, Arts et culture, Professionnels et gestionnaires et Éducation et formation.

ville nord-américaines²⁸ en produisant d'une part, des outils de mesure des capacités créatives des aires métropolitaines et une méthode de classement de celles-ci –soit les cinq indices²⁹ recoupant les « *Three T's* » sont devenus des outils de mesure de l'attractivité de lieux ou d'aires géographiques et de leur performance économique–, et en préconisant d'autre part, des politiques publiques orientées par un principe de développement créatif – identification/renforcement/attraction de la classe créative en certains lieux de l'aire métropolitaine afin de transformer ces lieux en destinations pour des investissements de haute technologie, des pratiques de chalandises et/ou des pratiques touristiques, etc. et, par conséquent, de soutenir en ces lieux la croissance métropolitaine– par opposition à des formes de planification centrées sur une politique de grands travaux –l'implantation d'équipements sportifs (stades) et/ou commerciaux (*shopping centers*), par exemple– ou de zones d'activité – l'implantation d'entreprises.

Le modèle de développement sous-jacent aux propositions théoriques et appliquées de Florida est celui des districts industriels marshalliens (ou des clusters définis par l'économiste M. Porter au début des années 1990), un système local de production, remis au jour par l'économie spatiale dans les années 1980-90 (cf. Chapitre 1– 2.2.) et mobilisé, en particulier, pour rendre compte du développement agglomératif endogène fondé sur des interactions productrices de synergies innovantes des espaces économiques de l'industrie électronique et informatique (par exemple, la Silicon Valley ou la route 128 à Boston). Mais dans cette perspective, il transforme le champ factuel d'étude des districts/clusters en substituant une définition dite « occupationnelle » (ou « par métiers » – voir Markusen, 2010) qui s'attache à ce qui est mis en jeu par les individus dans le cluster pour faire leur travail (soit, leurs attributs créatifs : talent, technologie, tolérance) et à la manière dont cela est mis en jeu (formes d'emploi, organisation du travail, formation continue, etc.), à la définition industrielle traditionnelle qui met l'accent sur ce que les entreprises industrielles du cluster produisent (films, jeux électroniques, etc.). Les « *occupational clusters* » sont ainsi définis comme des lieux d'attraction, de concentration, d'interaction et d'expression du capital créatif humain porté par la classe créative, soit comme des bassins d'emploi de proximité dont le critère de définition dépasse le secteur d'emploi et le niveau de qualification pour intégrer des éléments culturels et moraux. Autre différence avec la définition traditionnelle du district industriel, son origine potentiellement exogène qu'il doit à l'accent mis par Florida sur la mobilité de la classe créative et sur le cadre de vie comme facteur d'attraction et de fixation de ses membres, et qui constitue une condition de l'applicabilité de son modèle. Cette filiation théorique se retrouve derechef dans la terminologie privilégiée par le développement urbain puis territorial contemporain pour lequel le « district culturel », le « cluster créatif » sont devenus les *topoi* de la régénération urbaine (Ambrosino, 2008) –dans la perspective desquels les villes/métropoles occidentales, particulièrement leurs quartiers historiques, sont dotées d'un avantage exprimable en termes de... capital culturel. Le district culturel évoque bien la

²⁸ Florida a créé et dirige une entreprise de consulting Catalytix, et en dirige une autre Creative Class Group. Catalytix est par exemple à l'origine d'un rapport commandé par la ville de Montréal en 2005 *Montréal, ville de convergences créatives : perspectives et possibilités* rédigé par Stolarick K., Florida R. et Musante L.

²⁹ Soit le *high tech index* (taux d'exportation des biens et services de haute technologie), l'*innovation index* (nombre de brevets) pour la technologie, le *talent index* (le pourcentage de population ayant obtenu au moins l'équivalent du baccalauréat), le *gay index* (pourcentage de population homosexuelle) pour la tolérance, et les *bohemian index* (le pourcentage des artistes et créateurs dans la population résidente), ces deux derniers pouvant être réunis dans le *melting pot index* ou, avec associés au pourcentage de personnes nées à l'étranger dans le *composite diversity index*.

vocation de la « ville créative » à incarner le développement post-industriel (culturel remplace ici industriel) par le moyen des synergies de proximité entre les membres de la classe créative, que reprennent aussi les images portées par les notions de cluster ou de village créatif (avec sa référence au district historique mythique Greenwich village à New York). Le modèle de Florida, en cherchant à définir de nouveaux facteurs de l'attractivité urbaine dans un contexte de compétition économique métropolitaine mondialisée et, partant, en redéfinissant les critères qualitatifs-quantitatifs de la centralité fonctionnelle métropolitaine, s'inscrit pleinement dans la tradition de l'économie spatiale (régionale et urbaine) et de la géographie économique³⁰, dont les enjeux scientifiques résident dans la production d'une description-explication des localisations (absolue et relative) économiques et des modes d'agglomération. Mais il s'agit ici d'une théorie de la localisation non pas des activités économiques mais des individus détenteurs du capital créatif, une théorie de la localisation des acteurs.

C'est le versant appliqué du modèle de Florida qui constitue une référence pour les géographies de l'art aujourd'hui dans la mesure où ce modèle est devenu, en tant que « *culture-led strategy* », non seulement la formule mais une norme (voire la norme) des politiques urbaines contemporaines qui voient dans le développement culturel et notamment artistique la clé, à fort potentiel symbolique, de la régénération post-industrielle de leurs territoires (« *culture is being used to reinvent cities as centres of excellence for business and tourism consumption* » –García, 2004: 318). Tandis que son versant théorique n'a pas cessé de prêter le flanc aux critiques d'économistes, de sociologues et de géographes. Les critiques sont, en effet, multiples elles touchent les bases aussi bien conceptuelle (en particulier la définition de la notion clé de « classe créative »), méthodologique (faiblesse empirique³¹, absence de preuve statistique, caractère non discriminant des indices), théorique qu'idéologique des propositions de Florida (voir Darchen et Tremblay, 2008), pour démontrer l'impossibilité de valider la corrélation explicative que Florida pose entre localisation de la classe créative et croissance économique localisée, et partant la vacuité du modèle de la ville créative. D'aucuns contestent le rapport de cause à conséquence entre les deux qu'établit Florida et considère que si le déterminisme n'est pas inverse, la causalité est pour le moins circulaire et cumulative.

Si des auteurs conservateurs ont pu souligner que l'accent mis sur la créativité associé à l'importance du critère moral de tolérance (*gay index* et *melting pot index*) pour définir la classe créative faisait de la thèse de Florida la cheville ouvrière, lisible dans les classements de villes états-uniennes qu'il a établi, de politiques publiques démocrates, ceux qui dénoncent le néo-libéralisme de sa proposition sont plus nombreux. Je vais présenter quelques points de l'argumentation portée par la géographie critique (*critical geography*) anglophone. Ceux-ci sont exprimés dans les termes « politiques » (au sens anglais de *politics*) que nous avons plusieurs fois rencontrés. Certains auteurs, comme A. Pratt (2008, 2009a, 2009b, 2010, 2011), partent d'une lecture des textes de Florida : ils s'attachent à démonter le fondement idéologique du modèle théorique de la ville créative et brossent un tableau des effets

³⁰ Les chapitres 4 et 5 de *Cities and Creative Class* sont respectivement intitulés « The economic geography of talent » et « Bohemia and economic geography »

³¹ Le rapport commandé par Montréal et rédigé par Catalytix (cf. note 28) a servi de matériau à la rédaction par Stolarick et Florida (2006) d'un article intitulé « Creativity, connections and innovation: a study of linkages in the Montréal Region » : l'étude de consulting vient soutenir empiriquement la théorie de Florida, dont elle constitue l'une des principales études de cas...

consécutifs de son application mondiale. D'autres, dans un rapport plus implicite aux textes de Florida, interrogent ce modèle à partir d'études croisées de cas (Evans, 2003 ; García, 2004 ; Binns, 2005). Une première série de critiques (Pratt, 2011) s'inspire des problématiques de la justice sociale/culturelle et de la justice spatiale tout en rebondissant sur l'usage faible de la notion de classe que fait Florida, pour interroger le principe économique interne contestable du *trickle down effect* (l'effet de percolation) social ou géographique. Les questions sont alors pour qui développer les politiques de la ville créative et avec quels moyens financiers (publics, privés) ? Ou qui paye pour quel public et pour quel type de culture ? Des questions posées en termes d'identité sociale (de classe, d'âge, de race, d'ethnie, etc.) et de normes culturelles, et qui introduisent, par conséquent, une critique formulée en termes d'inégalité et de rapports de pouvoir dans la théorie du développement créatif (voir aussi ; Sharp *et al.*, 2005 ; Binns, 2005 ; Catungal et Leslie, 2009). Ces questions englobent les problèmes de la polarisation du développement et de la *gentrification* des quartiers urbains associés aux *culture-led strategies* des développeurs urbains (Pratt, 2009b).

Une deuxième série de critiques s'inscrit dans une perspective philosophique post-moderne pour dénoncer l'« universalisme » normatif du modèle de la ville créative tel qu'appliqué selon une approche politique descendante (*top-down*) aux métropoles dans le monde³², et les stratégies de globalisation néolibérales (*neo-liberal globalisation strategies*, Pratt, 2011: 2) que cette normativité sous-tend. Pratt (2008, 2011) souligne que ce modèle fonctionne, tout particulièrement, sur la jonction idéale-typique des figures occidentales de l'artiste (figure archétypale de la classe créative) et de l'entrepreneur (figure archétypale du libéralisme schumpéterien), pour placer la créativité dans le contexte du néo-libéralisme (la libre créativité artistique est pourvoyeuse d'innovation) et faire de l'artiste le partenaire du néo-libéralisme –repérable tout particulièrement dans la figure de l'*artist-as-entrepreneur* ou du « culturepreneur ». Ambrosino (2007, 2008) montre, pour le quartier d'Hoxton à Londres dans les années 1990, non seulement le rôle actif des YBA (young British artists) et des « culturepreneurs »³³ dans la régénération matérielle et idéale du quartier de la Fringe (bordure de la City), mais l'instauration de ce processus mixte de micro-initiatives privées et publiques de régénération du quartier en nouvelle orthodoxie de l'aménagement urbain, par le gouvernement métropolitain londonien, à partir de 2004. Il analyse, par conséquent, un double « effet Hoxton » : le développement d'un quartier d'artistes mais aussi sa transformation en paradigme (au sens strict) et norme de la régénération urbaine par les développeurs

³² Pratt (2011: 8) évoque, par exemple, le cas exemplaire de la ville de Singapour qui, dans sa tentative de promotion au rang de *creative city*, envisage de changer sa législation en matière d'homosexualité pour atteindre le niveau de tolérance (et de diversité) dont Florida fait un facteur clé de l'attractivité en matière de développement créatif et de croissance économique induite. Cet exemple de la légalisation de l'homosexualité comme moyen pour favoriser le développement économique d'un lieu montre comment le *gay index* (et au-delà l'ensemble du modèle de Florida) est devenu une norme du développement créatif, non seulement dans les villes nord-américaines mais dans les métropoles mondiales –une norme universelle extrapolable à toutes les situations de développement.

³³ Les « culturepreneurs » sont les membres de la classe créative qui se spécialisent dans des métiers d'interface entre la sphère d'activité de la créativité et celle de sa valorisation économique. Dans ce cas précis, le terme désigne des artistes ou d'anciens étudiants des beaux-arts ou des arts appliqués, comme Joshua Compston, qui à travers des événements (la Fete Worth Than Death 1 et 2, le Hanging Picnic) a mis en interface les artistes et les média, et à travers sa galerie d'art *Factual Nonsense* les artistes et les banquiers de la City ; comme David Nicholson qui, à travers son agence immobilière Glasshouse Investments Ltd, s'est spécialisé dans le rachat de bâti dégradé, leur location aux artistes, puis leur revente aux classes moyennes supérieures qui leur succédèrent dans le quartier (pour le détail voir Ambrosino, 2007 et 2008).

métropolitains –y compris au-delà de Londres, sur Cape Town³⁴ (Wenz, 2012) ou Hong Kong (Cartier, 2007). Les auteurs soulignent la tension entre le caractère universaliste de la recette de la ville créative et le projet de distinction qualitative placé à l'horizon de son application : le développement local porteur d'un marketing urbain individualisé et différenciateur (« *place-marketing* »), voire au-delà d'un *branding*³⁵ métropolitain (la construction d'une figure métropolitaine), au sein de la compétition mondialisée entre métropoles (Evans, 2003 ; García, 2004). En termes culturels, ils soulignent les effets induits d'acculturation liés à l'imposition locale de recettes globales (Evans, 2003) et aussi les effets de domination pluri et inter-scalaires (Sharp *et al.*, 2005 ; Catungal et Leslie, 2009). *A contrario*, Pratt (2008, 2011) lui préfère un développement créatif urbain « *situated* » et « *embedded* », dans lequel la dimension matérielle et idéelle des lieux est ressource d'une créativité négociée au sein d'une approche politique ascendante (*bottom-up*) et mue par une vocation redistributive non seulement économique, mais sociale et culturelle (particulièrement identitaire). Il s'agit donc, pour lui, de reconnaître et de redonner une valeur non uniquement économique à la culture, une valeur accordable avec les problématiques identitaires (classe, race, etc.) de la post-modernité (voir aussi Catungal et Leslie, 2009). Il s'agit de « reculturaliser » le rapport entre culture, ville et politique de développement, ou encore, de concevoir (théorie fondamentale et appliquée) la ville créative dans les termes d'une *politics* et non plus simplement d'une *policy*. Cette perspective culturaliste tente de retrouver le sens de la politique culturelle des années 1970-80 orientée vers des objectifs sociaux et politiques (García, 2004: 315) en lui associant les problématiques contemporaines de la gouvernance urbaine (Evans, 2003 ; Pratt, 2009a).

Le dernier point de ce faisceau de critiques vise l'orientation vers la consommation du modèle de la ville créative (*consumption-based/oriented strategy*), mais questionne aussi la stratégie productive alternative (*production-based/oriented strategy*)³⁶. L'observation montre que l'« *economisation of culture* » appliquée tend vers une « *commodified cultural policy* » (Evans, 2003 ; Binns, 2005) organisée par l'alliance d'acteurs publics (responsables de l'aménagement et du développement touristique) et privés (chambre de commerce, association d'entrepreneurs, grandes entreprises) –une alliance décrite de manière factuelle à propos de « Marseille-Provence Capitale Européenne Européenne de la Culture 2013 » par Grésillon (2011). La théorie de la ville créative conduit, en effet, les développeurs à investir dans la délimitation d'espaces à fonction culturelle (clusters, villages créatifs etc.) et dans l'édification ou la réhabilitation d'infrastructures à contenu culturel (musées, festivals, galeries, salles de concert, boîtes de nuit, etc.) souvent iconiques (le Centre George Pompidou à Metz, Le Louvre-Lens, etc.) ou dans le développement d'événements à contenu culturel (festivals, expositions) souvent spectaculaires ou encore dans la commande d'objets à contenu

³⁴ The Fringe est le nom choisi par Cape Town Partnerships (un partenariat mixte public/privé) pour le district culturel situé en bordure du CBD du Cap et institué en lieu central du projet Cape Town World Design Capital 2014 (Radovicic, 2011). Une appellation qui évoque les relations étroites entre les développeurs londoniens et ceux de Cape Town (Wenz, 2012).

³⁵ Le *branding* métropolitain désigne la stratégie conduite par les métropoles pour produire, via leur politique culturelle, une image de marque, unique et reconnue à l'intérieur comme à l'extérieur, cette marque déposée venant supporter la construction d'une identité urbaine et soutenir leur position dans la compétition entre métropoles mondiales. Elle dépasse par sa dimension symbolique et sa vocation identitaire le *place-marketing* urbain, soit l'instrumentalisation de la culture pour améliorer l'attractivité des métropoles et leur position dans le classement international (établi en fonction d'indices économiques).

³⁶ Cette opposition entre les deux stratégies des politiques créatives est reprise de Bianchini (1993).

culturel (Public Sculpture Master Plan de Singapour en 2002³⁷), dans le but d'obtenir un retour sur investissement mesurable en termes d'implantation d'entreprises de haute technologie, de création d'emplois, de pratiques de chalandise résidentes ou touristiques, etc. Cette politique vise l'augmentation de l'attractivité des lieux aux fins du renforcement/de l'établissement de la classe créative et de l'instauration du cercle vertueux de l'économie culturelle urbaine –selon Florida– : dans ces hubs créatifs/culturels et leurs infrastructures, la classe créative résidente ou touristique consomme du contenu culturel (biens, services), tandis que les développeurs urbains attendent qu'y soit atteinte la masse critique de capital créatif qui déclenchera le « *Bilbao-Guggenheim effect* » et/ou la labellisation internationale (par exemple, Capitale Européenne de la Culture) garants de la compétitivité internationale du lieu (*place-marketing*) et de la construction de l'image métropolitaine (*branding*). Dans cette stratégie, le caractère productif de la classe créative (sa capacité à produire du contenu culturel) devient lui même objet d'une consommation organisée autour de visites d'ateliers d'artistes/artisans et de stages d'apprentissage de savoir-faire artistiques ou artisanaux. Selon Pratt (2010), les activités créatives parce qu'elles présentent des formes organisationnelles non-usuelles –travail par projets, réseaux de micro-entreprises et de travailleurs en freelance, structure du marché oligopolistique et turn-over très rapide des produits réglé par les effets de mode– qui favorisent l'agglomération et le développement de synergies (soit, un fonctionnement en clusters) et parce qu'elles constituent des intermédiaires entre production et consommation, seraient des formes adaptées à une régénération urbaine post-industrielle durable par voie de reculturalisation productive de la ville/métropole. Parce qu'elle est une extension de la sphère productive dans la consommation (Pratt, 2010: 261), l'activité créative locale serait en mesure d'approvisionner le marché de consommation et par conséquent de soutenir durablement la stratégie de consommation (voir aussi García, 2004: 323). Elles permettraient d'envisager des politiques créatives durables –jusque dans leur stratégie de *branding*–, intégrant production et consommation, reliées à des formes territorialisées de développement local, des politiques qui ne dépendent pas uniquement de la greffe de grands équipements surimposés ou de l'éphémérité d'événements culturels surimposés, tous deux orientés vers la consommation. Cependant, la stratégie alternative de « *culturalisation of production* » (Pratt, 2008: 11) tend à faire reposer le développement urbain sur une industrie parfois informelle et souvent caractérisée par la précarité (bénévolat, revenu faible et irrégulier), l'absence ou la faiblesse de la protection sociale et de l'aide à la formation (Pratt, 2011).

Les critiques que fait A. Pratt du modèle de Florida sont à la fois politiquement (néo-marxistes) et épistémologiquement (post-modernes) cohérentes. Elles témoignent à leur manière du développement de l'approche culturelle en géographie économique (par opposition à une approche économique de la culture que représenterait Florida) ou du « tournant culturel » effectué par la géographie économique et l'économie spatiale, particulièrement anglophone (voir Gibson et Klocker³⁸, 2005). C'est ce qui permet de comprendre ces critiques formulées en termes de « reculturalisation » –qui insiste sur la valeur non exclusivement économique du contenu culturel/créatif–, de démarchandisation des

³⁷ Le plan comprend une *Reclining Figure* de Moore, un *oiseau* de Botero, *L'hommage à Newton* de Dali, *Six Brushstrokes* de Lichtenstein, etc. (voir Chang, 2008).

³⁸ Auteurs d'un texte dont le titre « The cultural turn in Australian regional economic development discourse: Neoliberalising creativity? » énonce clairement le programme.

politiques culturelles (« *decommodified cultural policy* » –Binns, 2005: 6), de gouvernance et de durabilité –qui insiste sur la *politics* (rapports de pouvoir entre communautés, entre normes globales et valeurs locales) versus la *policy*– et de justice sociale/spatiale. Dans les faits, la politique urbaine du développement culturel, particulièrement en Europe, s’est « reculturalisée » en s’orientant vers une régénération urbaine de remédiation qui fait injonction aux artistes de soigner la ville en recréant, en renouant les liens écologiques ou sociaux distendus, de participer aux programmes/agendas de durabilité urbaine : le vivre-ensemble durable est devenu le maître-mot de cette fonction créative. En France par exemple, le projet COAL (coalition pour l’art et le développement durable –URL : <http://www.projetcoal.org/coal/>), association fondée en 2008 par des responsables du développement durable en entreprise, des paysagistes et des institutionnels de l’art, et soutenue par le ministère de la culture, est dédié à la promotion du développement de l’art de remédiation. Elle rassemble des professionnels de l’art et des acteurs de l’écologie (politiques, aménageurs et scientifiques) dans une activité qui comprend l’attribution d’un prix annuel à un artiste, un commissariat d’expositions et un service de publication. Mais d’aucuns pointent aujourd’hui, la contradiction croissante entre deux visées du *marketing* culturel territorial, l’un à destination des décideurs économiques et des touristes dont l’objectif est l’implantation d’activités ou la fréquentation d’équipements ou événements culturels, et l’autre à destination des habitants dont l’objectif est le vivre-ensemble, la durabilité du cadre de vie.

La politique des villes créatives et les politiques de développement culturel des villes ayant fait jouer un rôle majeur à l’art –et en particulier à l’art contemporain– qui, en tant que producteur de contenu culturel présent ou interprète de contenu culturel passé concrétisés dans des formes artistiques, est devenu un outil de la marchandisation de la culture et/ou de l’intermédiation consommation/production, mais aussi un outil de la remédiation sociale, culturelle et écologique, un pan majeur de la géographie de l’art s’est orienté dans cette direction. La créativité est ici rattachée spécifiquement à l’artiste, un membre particulier de la « classe créative » et surtout la figure même de la créativité, ou rattachée à la forme produite (l’objet d’art, la performance, l’installation, etc.), l’archétype du bien à contenu culturel. Cette géographie de l’art dialogue avec l’économie culturelle, l’économie régionale/urbaine (Edensor *et al.*, 2009) où se trouvent ses références fondatrices. Dans leur grande majorité, les textes de ces auteurs, qui traitent spécifiquement de la question de l’art contemporain dans ses rapports avec les développements urbains (plus récemment ruraux), s’inscrivent dans cette approche culturelle de la ville/l’espace créative/if. Ils sont spécialistes de géographie économique ou bien de géographie de l’aménagement. Certains définissent les problématiques et concepts post-modernes de la géographie de l’art et circonscrivent son programme scientifique. Ainsi, les notions d’« inclusion »/« exclusion » qui servent à décrire le jeu subtil des politiques d’art public avec les indices de Florida, dans la mesure où elles conduisent à la fois une stratégie d’instrumentalisation de la différence ethno-raciale et de certaines de ses formes qu’elles normalisent ou stéréotypisent aux fins d’un *branding* urbain centré sur l’idée de diversité, et une stratégie de spatialisation de la domination culturelle colonialiste/nationaliste à travers le *landscaping* ou l’art public qui rend visibles les identités dominantes ou, au contraire, invisibles les identités dominées (Sharp *et al.*, 2005 ; Catungal et Leslie, 2009) ; les notions de marginalité et de *community-based cultural development* qui servent à appréhender les espaces résistants ou marginaux du développement artistique et la (re)production des identités sociales (Sharp *et al.*, 2005 ; Edensor *et al.*, 2009). D’autres les

font travailler à partir d'études de cas à l'échelle métropolitaine ou à celle des districts culturels/artistiques, voire à celle de formes d'art : Singapour et son Public Sculpture Master Plan pour Chang et Lee (2003) et Chang (2008) ; Cape Town pour Minty (2006) ; West Kowloon Cultural District de Hong Kong pour Cartier (2007) ; Darwin (Australie) pour Luckman, Gibson et Lea (2009) ; Liberty Village à Toronto pour Catungal, Leslie et Hii (2009) ; Launceston (Tasmanie, Australie) pour Verdich (2010) ; Wangaratta Jazz Festival (Australie) pour Curtis (2010) ; Broken Hill, la « Silver City » d'Australie, pour Andersen (2010) ; Johannesburg et la statue de Carl Von Brandis pour Guinard (2010a et 2011) ; Woodstock (Cape Town) pour Wenz (2012), etc. Ils forment aujourd'hui un cercle de références et de citations qui font travailler les problématiques générales de la post-modernité (Catungal et Leslie, 2009) et de la géographie critique (Edensor *et al.*, 2009) autour du champ factuel de l'art –leurs accents se faisant, en particulier, de plus en plus post-coloniaux à mesure que les projets publics de ville créative touchent les métropoles du sud. Les textes de Chang (Chang et Lee 2003 ; Chang, 2008) sur l'art public à Singapour sont pionniers et fondateurs. Ils questionnent l'universalisme et l'orientation consumériste du modèle de la ville créative appliqué au cas singapourien³⁹ en termes de « *foreign vs local art* », de « *silenced spatiality* » (rapport non signifiant entre site et objet d'art), de « *social alienation* » (Chang, 2008: 1931 et 1934), pour déboucher sur des questions de valeur, soit les dimensions publique (la « *publicness* » ou la valeur politique) et esthétique (« *artfulness* » ou la valeur artistique) de l'objet rapporté à son contexte (« *site* »/« *environnement* ») et au processus décisionnel qui a présidé à son implantation (*policy vs politics* ou gouvernance –termes non mobilisés par l'auteur). Le texte de Wenz (2012), dans sa manière de faire tourner le cercle de références pour faire le tour des thématiques post-modernes et critiques du développement artistique urbain sur le cas de Woodstock et le compléter d'une « *african perspective* » (*ibid.*: 17), dans sa manière de représenter avec une égale importance la parole des habitants et celle des aménageurs, est pour sa part exemplaire de ce type d'approche en géographie de l'art aujourd'hui. L'étude de ce « Cape Town's art district », ancien espace péricentral mixte (industrie, entrepôt, habitat), jamais attribué à un groupe phénotypal par la classification d'apartheid, est conduite avec les outils conceptuels de ce cadre épistémologique : universalisme du modèle/situation locale ; gentrification et éviction-relogement des populations pauvres ; modes et formes dualistes de spatialisation des rapports de domination (néo-coloniales et raciales) ; implantation de galeries d'art pour « *visitors and tourists* » (*ibid.*: 28) / non emploi, non représentation des productions artistiques et des codes esthétiques, / non fréquentation des « *local communities* » ; hybridité des formes créatives locales, informelles ; espace public et quotidien comme lieu d'un art vernaculaire et participatif (*street art*) –soit l'idée d'un *community-based art* (notion que ne mobilise pas son texte).

Cette approche géographique de l'art se différencie néanmoins de celle développée par l'économie spatiale par un intérêt accru pour la spatialité du développement artistique (Chang, 2008 ; Edensor *et al.*, 2009 ; *Australian Geographer*, 2010). Le texte de Wenz (2012 [à paraître]) peut être à nouveau utilisé comme un représentant de cette perspective post-moderne et critique. Dans son analyse du district artistique de Woodstock (Cape Town), elle

³⁹ Une politique de développement tournée vers la commande publique sur le marché mondial de l'art, l'achat privé et la planification de l'implantation urbaine de sculptures produites par des « superstar » artistes occidentaux (cf. note 37), afin de faire de Singapour une « global city for the art » en 1996, puis une « Renaissance City » à partir de 2000.

décrit la stratégie de « *spatial dualism*⁴⁰ » (*ibid.*: 25 et 26) de la classe créative arrivante, une dualisation de l'espace instaurée en instrument de construction de l'Autre (« *process of othering* » –*ibid.*: 25) –les « *communities*»– comme « *non creative outsiders* » et en outil de son exclusion de la scène créative, et elle interprète cette inscription des rapports de pouvoir dans l'espace comme un phénomène de néo-ségrégation post-apartheid. Elle décrit *a contrario*, le retournement de ce dualisme en une politique spatiale de résistance, par une classe créative locale (artistes de rue et graffiteurs) et par son usage de l'espace périphérique – espace public et du quotidien (« *mundane spaces of everyday cultural practice and vernacular creativity* » –*ibid.*: 29)– pour plaider, à la suite d'Edensor *et al.* (2009) « to open up the 'geography of creativity' » (*ibid.*: 29), c'est-à-dire de refuser le binarisme spatial qui tend à considérer ce qui se trouve à l'extérieur des espaces de l'art dédiés comme dénué de valeur créative –sans qu'on sache très bien d'ailleurs si le texte interpelle la géographie comme rapport au monde ou comme discipline scientifique. Cette perspective spatiale, est celle que travaille Cartier (2007) dans sa « géographie critique » des formes officielles et alternatives du développement artistique de Hong Kong, tel que conçu et réalisé depuis le lancement du projet West Kowloon Cultural District en 1996-97. Dans « Making space for art », cette auteure met en relation le retard culturel de Hong Kong lié à sa situation coloniale récente, le manque structurel d'espaces pour l'art dans une agglomération à haute densité du bâti où l'appropriation du sol et la production d'espaces sont contrôlées par l'Etat, et la désindustrialisation de la métropole, pour proposer une géographie de l'art opposant la centralité normative des « *purpose-built prestige venues* » du « 'world class' arts, cultural and entertainment district » de West Kowloon sur le waterfront de Hong Kong –culturel district projeté en 1996-97, dont le plan a été conçu par l'agence d'architecture Foster and Partners⁴¹ en 2002–, au périphérisme alternatif « *post-colonial* » des « *artists-run spaces* » d'Oil Street et du quartier de Chai Wan, qui émergent spontanément, en 1998-99, à la limite septentrionale du waterfront de l'île de Hong Kong, puis dans le quartier périphérique de Fo Tan, au sein du parc public de locaux industriels désaffectés et loués aux artistes par le gouvernement (les termes entre guillemets sont extraits de l'article –*ibid.*: 116, 118 et 119). Se référant d'une part à Adorno (idée du musée-mausolée où la culture est neutralisée) et d'autre part à Deleuze (la logique de la sensation), elle oppose deux types d'espaces artistiques à travers leur manière de montrer les formes artistiques : le musée qui héberge l'art sous la forme d'objets « *deracinated* » pour les donner à voir à des visiteurs et les espaces alternatifs mixtes où l'art est produit et montré sous la forme de performances et d'installations qui sont saisies selon une logique de sensation qui dépasse le seul sens de la vue. Au-delà d'une analyse de la localisation de la créativité dans la ville de Hong Kong, elle conclut donc sur les rapports entre production des formes artistiques et production de l'espace.

La géographie de l'art s'est donc déplacée pour critiquer ou questionner les propriétés spatiales du modèle des villes créatives. Ainsi, les espaces marginaux (c'est-à-dire périphériques et/ou éloignés des centres ou péricentres des villes créatives) du développement artistique sont devenus aujourd'hui des objets de cette géographie. Elle s'intéresse à leur qualité géographique (éloignement/proximité, isolement, marginalité, taille –Gibson, 2010 ; Gibson *et al.*, 2010 ; Jayne *et al.*, 2010 ; Andersen, 2010), à leur substance (dimension

⁴⁰ Le dualisme spatial que les penseurs de la post-modernité anglophone prennent pour le mode de spatialisation des rapports de pouvoir de la modernité (colonial, masculinist, etc.).

⁴¹ L'architecte Norman Foster a été lauréat du Pritzker Prize en 1999.

quotidienne, vernaculaire, paysagère –Edensor *et al.*, 2009 ; Curtis, 2010), à leur production (les logiques de placement/déplacement et de circulation des artistes –Verdich (2010) ; Andersen (2010) ; Bennett, 2010), à leur trajectoire (Grésillon et Andres, 2011) et à leur participation tant matérielle (régénération matérielle) qu'idéelle (recharge symbolique) au développement économique, social, culturel (Ambrosino, 2007, 2008 ; Gibson *et al.*, 2010 ; Curtis, 2010). Elle oppose le « off » au « in » (Grésillon, 2008), dans une sorte de gradation d'échelles parfois cumulatives ou inter-reliées, les équipements culturels institutionnalisés (musées, festivals, parcs de sculptures et objets d'art public, etc.) aux lieux alternatifs (espaces publics, murs –Deliry-Antheaume, 2006 ; Wenz, 2012– et trottoirs, statues –Minty, 2006 ; Guinard, 2011⁴²), les espaces culturels officiels (clusters, districts, villages créatifs, etc.) aux espaces alternatifs (squats, friches – Grésillon, 2008 ; Grésillon et Andres, 2011–, *community centers* –Mayes, 2010), aux métropoles créatives (centres et péri-centres) les petites villes (Jayne *et al.*, 2010 ; Curtis, 2010), la grande banlieue (Felton *et al.*, 2010) et dorénavant les espaces ruraux (Delfosse et Georges, 2013 –à paraître– ; Verdich, 2010 ; Mayes, 2010⁴³). Elle interroge enfin leur métrique et leur fonctionnement (les agencements mobiles –Warren et Evitt, 2010–, les multi-sites –Brennan-Horley, 2010, les réseaux –Felton *et al.*, 2010– et les réseaux virtuels –Bennett, 2010).

La deuxième évolution, c'est la prise en compte de l'acteur créatif, on institutionnel, dans la réflexion sur le développement... créatif. Celle-ci est moins nette cependant que la première⁴⁴. Cette évolution, s'accorde avec le retour sur le sujet de la géographie post-moderne et avec le tournant interprétatif de l'approche culturelle en géographie. L'artiste (et secondairement le « culturepreneur » –cf. note 33) est dorénavant considéré non seulement comme un producteur de formes, mais comme un producteur d'espaces/de lieux (Cartier, 2007 ; Ambrosino, 2007, 2008 ; Gibson *et al.*, 2010). Sa mobilité et ses interactions (synergie de proximité ou en réseau à distance) sont travaillées non seulement comme des déplacements vers ou entre les lieux créatifs, mais comme des pratiques de créativité (Gilabert, 2007 ;

⁴² Ces deux auteurs ont travaillé la réinterprétation recontextualisante de deux sculptures emblématiques de l'apartheid. Minty (2006) présente l'intervention de l'artiste noir sud-africain Beezy Bailey sur la statue équestre de Louis Botha située devant le parlement au Cap, le jour de la fête nationale Heritage Day. Celle-ci transforme cette représentation du fermier/guerrier Boer en jeune circoncis Xhosa de retour des rites d'initiation. Guinard (2011) présente l'intervention du couple d'artistes IngridMwangiRobertHutter sur la statue de Carl von Brandis à Johannesburg, à la faveur d'une performance collective impliquant les populations migrantes du quartier.

⁴³ S. Guyot, géographe (MCF à l'Université de Limoges) et peintre, travaille dorénavant sur ces thématiques du développement créatif en milieu rural (cf. son dossier de demande d'accueil en délégation au CNRS 2012/2013, section 39, intitulé « L'art-in-situ, vecteur et révélateur de la réappropriation territoriale d'espaces à forte valeur environnementale Regards croisés dans les moyennes montagnes de France et d'Afrique du Sud »).

⁴⁴ Il est par exemple très étonnant et sans doute symptomatique des limites de l'approche culturelle de l'art dans la géographie française que le texte de Grésillon (2011) sur Marseille-Provence, Capitale européenne de la culture ne fait non seulement pas du tout entendre la voix des artistes sur leurs projets artistiques, à côté de celle, par ailleurs très bien représentée, des administrateurs, des hommes politiques et des entrepreneurs locaux sur le projet culturel dans lequel ils sont impliqués, mais n'analyse ni ne justifie cette vacance. Il prête pourtant aux artistes des opinions et des stratégies d'acteurs, opinions et stratégies sur lesquelles il porte des jugements de valeur. De son côté, le texte de Deliry-Antheaume (2006) sur l'art mural sud-africain, construit autour de l'idée qu'en Afrique du Sud les « murs hurlent toujours » (*ibid.*: 131), est une analyse du contenu thématique des murals sud-africains qui n'est appuyée sur aucune sorte de travail d'entretiens avec les artistes. Seule la voix de l'artiste français Ernest Pignon-Ernest à propos de sa Pietà sud-africaine est donnée à entendre mais sous la forme de citations extraites d'un article publié par la revue *Art Press*. Un entretien avec Ernest Pignon-Ernest aurait d'ailleurs permis à l'auteure de dépasser une assimilation formelle problématique de l'art pignonien du collage de sérigraphies sur les murs à l'art du *graph* sud-africain par une connaissance de son projet de l'époque avec des *graffiters* noirs sud-africains.

Brennan-Horley, 2010) –parmi lesquelles les pratiques collectives de type communautaire (Mayes, 2010). Tandis que l'espace/le lieu est présenté non seulement comme un cadre et une ressource matérielle (Cartier, 2007), mais aussi comme une ressource multidimensionnelle de sa créativité (Grésillon, 2008 ; Ambrosino, 2007 ; Gibson *et al.*, 2010). Cette prise en compte passe par l'analyse du discours de ces acteurs et par leur représentation dans les textes de géographie (Wenz, 2012 ; Gibson *et al.*, 2010 ; *Australian Geographer*, 2010), voire par la co-production de textes avec les artistes (Warren et Evitt, 2010).

Chez les géographes anglophones, le travail sur ces autres lieux et acteurs de l'art va de paire avec une redéfinition de la créativité autour des notions de quotidienneté, de vernaculaire, d'art mineur/majeur, d'hybridation –en particulier art/artisanat– (Edensor *et al.*, 2009 ; *Australian Geographer*, 2010 ; Wenz, 2012), de formel/informel, d'individuel/collectif, et un déploiement des formes artistiques considérées au-delà des limites des beaux-arts (art de la rue, art-artisanat). Ces extensions participent de la problématique culturelle plus générale du rapport entre lieu/espace et (re)production des identités sociales (Chang, 2008). La créativité est alors analysée comme un phénomène politique, phénomène par lequel les « positions » identitaires se trouvent exprimées et (re)produites (Mayes, 2010) et éventuellement représentées dans la forme artistique (Warren et Evitt, 2010), l'artiste est appréhendé comme un producteur de formes à contenu symbolique identitaire, tandis que le lieu est défini comme ce qui « situe » la créativité artistique. Si les lieux centraux de la créativité artistique dominante manifestent et organisent la géographie de la domination symbolique (Sharp *et al.*, 2005), alors ces autres lieux de cette autre créativité sont ceux de la manifestation de l'Autre et de la représentation de l'Autre par lui-même –l'Autre dont l'artiste devient la figure de prou. Cette géographie des lieux de l'art est devenue une géographie de la dimension spatiale des identités sociales.

Entre approche culturelle de l'économie urbaine et géographie de l'aménagement, l'approche géographique de l'art, que je viens de présenter, est spatialiste, c'est une géographie des lieux de l'art –en aucun cas une géographie de l'œuvre d'art ou de l'activité artistique. Si elle est passée de l'étude d'un espace d'accumulation de créativité (processus économique) producteur de valeurs économiques, à celle d'un espace de re-création (processus de symbolique) marqueur de significations sociales et culturelles à fonction identitaire, elle analyse toujours la spatialité de l'art en termes de localisation, de répartition, de circulation (placement/déplacement), d'agencement, d'organisation, etc. Ainsi, les tenants de l'épistémologie post-moderne ont fait leur travail de déconstruction du « *b/ordering* » (Gregory *et al.*, 2009: 709) de la ville créative (théorie et pratique d'ingénierie urbaine). Ils ont d'une part, mis au jour la constellation de pouvoirs des « villes créatives » telle qu'elle s'élabore à travers l'espace en un système d'exclusion et d'inclusion spatial et identitaire, ou encore ils ont dénaturalisé l'ordre spatial de la créativité –soit, créativité/métropole/centre urbain (ou péricentre)– produit par la politique des villes créatives menée par l'alliance politiques/ingénieurs spatiaux/entreprises. Ils ont d'autre part, replacé sur la carte de la géographie de la créativité, des lieux/espaces créatifs exclus ou invisibles, soit au sein des espaces de domination (les espaces de résistance) soit en dehors d'eux, et contribué à la mise en visibilité et à l'*empowerment* de leurs acteurs et des identités sociales qu'ils y construisent. Ce travail est soutenu par une conversion méthodologique vers l'usage de méthodologies qualitatives (*Australian Geographer*, 2010 ; Chang, 2008) –qui ne concerne pas toute la production scientifique sur le sujet mais une bonne part– : la présentation des méthodes

qualitatives ethnogéographiques de collecte de données (observation participante, *in-depth* entretiens, focus groups, *mappings*) et des méthodes qualitatives de traitement des données (interprétation de discours) est un enjeu de l'économie scientifique de ces textes. Mais cette approche spatiale de l'art présente une limite conceptuelle et cognitive aux conséquences théoriques importantes : elle est presque tout à fait ignorante en matière d'art contemporain (pratique et théorie) et d'histoire de l'art, et, partant, peu au fait de l'encodage théorique pragmatique et esthétique de la créativité artistique contemporaine, des standards de la fabrique artistique (Volvey, 2011). Ainsi, son appréhension de la créativité à travers le producteur de l'objet à contenu symbolique, l'artiste, ou à travers le produit à contenu symbolique, la forme artistique (objet d'art, performance, etc.), ne lui permet pas d'appréhender l'œuvre de l'artiste avec le lieu/l'espace et de concevoir la forme artistique comme son régime de visibilité. Parce qu'elle ne conçoit pas la créativité comme processus de symbolisation relationnel et agi, et parce qu'elle méconnaît le rôle historique de l'espace dans l'art contemporain (théorie et pratique), la spatialité de l'art qu'elle conçoit repose sur une relation d'extériorité entre le lieu/l'espace et art. Cette relation d'extériorité s'exprime soit en termes de localisation, répartition, configuration ; soit en termes référentiels et représentationnels : la forme artistique représente le lieu, ou quelque chose du lieu, auquel elle se réfère, ce contenu référentiel étant préexistant à la création, l'activité créative consistant à le traduire dans une forme. L'espace créatif de l'art c'est soit : là où est montré le produit de l'art, soit : là où est produit la forme artistique, exactement sur le modèle du binôme institution muséale/atelier. Chez Cartier (2007) par exemple, la géographie des lieux d'art à Hong Kong oppose, on l'a vu, les musées du district culturel, situés dans un *mall*, où les formes artistiques sont exposées, et les *artist-run spaces* où les formes artistiques sont à la fois produites et exposées. Mais cette dualité spatiale n'explique pas pourquoi les objets montrés dans les *artist-run spaces* seraient, comme cette auteure l'écrit, moins « *deracinated* » (*ibid.*: 114) que ceux montrés dans les musées, sinon par le jeu du simple repliement physique du lieu d'exposition sur le lieu de production. Car exposer le lieu dont on est l'administrateur à travers une forme artistique qui lui sert de produit d'appel ou bien exposer la forme artistique dont on est l'auteur à travers un lieu qui lui sert de vitrine, sont des moyens certes opposés mais non fondamentalement contraires d'une marchandisation renouvelée aux mains d'un monde de l'art dorénavant étendu aux collectivités territoriales et aux « artistes-comme-entrepreneurs » et à destination d'un public de spectateurs-consommateurs (touristes ou habitants). C'est pourtant cette dualité spatiale que l'art contemporain a bousculé, dans un tournant aussi bien théorique que pratique. En abandonnant ces espaces (la stratégie d'*outdoor*) et en donnant une place aux contextes de créativité (Ardenne, 2002) dans le processus de symbolisation (la stratégie d'*in situ*) – ce que les artistes des années 1960 ont appelé « la réalité » et à quoi se réfère aussi l'extrapolation contemporaine du « *readymade* » duchampien⁴⁵ –, l'art contemporain a fait du « faire avec le lieu/l'espace » le principe d'une esthétique relationnelle (Bourriaud, 2001 ; Volvey, 2010, 2012c –à paraître).

Ainsi, les artistes ne font pas que répondre à l'injonction qui leur est faite de venir remplir ou occuper de formes artistiques les lieux assignés à l'art par l'ingénierie spatiale et les thèmes locaux prédéfinis par elle, et par ailleurs, ils développent avec l'espace comme

⁴⁵ Lire ci-dessus les citations d'Ernest Pignon-Ernest page 21, et la note 19.

propos et comme moyen de la pratique un discours critique dont la spatialité de la forme artistique même constitue le régime de visibilité. L'exemple, développé ci-dessous (cf. Chapitre 4– 3.2.), de *Tagfish* du collectif artistique flamand Berlin ou celui de *Des Souris... souris-moi* du collectif La Luna (Volvey, 2012b) montrent que les artistes ont une capacité d'analyse et de critique par rapport au modèle de développement des villes ou lieux créatifs, et que analyse et critiques se développent via une créativité processuelle et relationnelle qui fait *avec* le lieu/l'espace... en question. Ainsi l'appel de Grésillon (2012) aux géographes, qui leur recommande de reconnaître l'artiste comme un acteur du développement urbain à part entière et, pour ainsi dire, de prendre sa parole au sérieux, qui, au-delà, leur demande de reconnaître l'artiste comme un théoricien du spatial capable de déchiffrer les « grammaires de l'urbain », jusqu'à, reprenant une formule de Lussault (2010), les inviter, les uns et les autres, à former des « collectifs d'intelligibilité » sur l'urbain, cet appel aussi tardif qu'il soit –des géographes ne l'ayant pas attendu pour le faire– n'en est pas moins significatif de la nécessaire évolution de l'approche culturelle en géographie économique et géographie de l'aménagement, en matière d'art contemporain. Pour le compte de l'ingénierie spatiale, l'architecte C. Avenin (2007) reconnaît, au-delà du « parallélisme [des pratiques artistiques] avec la pensée aménageuse » (*ibid.*: 179), un modèle artistique instrumental pour le développement urbain dont, par comparaison avec l'architecture et l'urbanisme, la pertinence est moins liée à une compétence procédurale qu'à une compétence sociale. Mais c'est parce qu'elle fait de ce modèle artistique de l'aménagement l'aboutissement d'une logique externe à l'art –initiée par le développement créatif territorial– et non pas interne à l'art –propre à l'histoire de l'art contemporain– qu'elle n'est pas en mesure d'évaluer l'importance des procédures artistiques –l'œuvre de l'art ou la fabrique artistique– dans l'opérationnalité de ce modèle. Pour dépasser une compréhension du rapport entre art et espace en termes de localisation et de référencialité et qui intègre l'artiste comme créatif, c'est-à-dire comme acteur de processus de symbolisation, il est nécessaire de revenir sur la créativité artistique, de placer objet et espace/lieu dans la perspective du faire artistique, de la méthode artistique. C'est ce que met en évidence cette citation de Christo, à propos d'un projet des années 1960, *Empaquetage sur le quai, Cologne, 1961* :

« A.-F. P. : Vous dites que tout est esthétique. En 1961, quand vous avez décidé de travailler à l'extérieur, était-ce un rejet du système des galeries ? (...) Christo : Avec ce projet, je voulais bousculer notre notion de l'art. Sortir du Musée, hors de la galerie, loin de ce qui pourrait être appelé l'espace contrôlé de l'art. Bien sûr ces projets prenaient possession d'un espace public. Ils étaient conçus pour questionner la notion habituelle de l'art dans une galerie, un musée ou un espace 'protégé', un espace régi par des règles. (...) Nos projets, en allant au-delà de ces lieux, devenaient autre chose. Une symbiose entre l'art, l'architecture et l'urbanisme. » (Christo in Penders, 1995: 25).

4– 2.2. L'approche représentationnelle en géographie de l'art

Une deuxième approche de l'art en géographie correspond à la prise en charge d'un art de la représentation visuelle, et tout particulièrement de la peinture de paysage, puis de son dépassement dans une théorie non représentationnelle de l'art –c'est-à-dire relationnelle et performative– centrée sur la pratique. Ces deux approches visent à interpréter les référents symboliques spatiaux associés à l'œuvre d'art, que la première situe dans la représentation artistique stabilisée dans l'objet –la représentation est le site de la signification–, que la seconde situe dans l'expérience esthétique et/ou artistique de la forme artistique –le public de

l'œuvre est le site de la signification (« *audience is the site of meaning* » –Hall, 2007: 1382). Je présenterai rapidement la première dans cette sous-partie puis je reviendrai plus longuement dans la sous-partie suivante compte tenu des rapports qu'elle entretient avec ma proposition (cf. Chapitre 4– 2.3.). Ces approches, surtout pour ce qui concerne la seconde, se trouvent essentiellement représentées dans la géographie culturelle anglophone.

Cette deuxième approche de l'art en géographie a donc d'abord été centrée sur l'objet d'art ou la forme artistique dont elle interprète la spatialité du contenu symbolique et de la composition. Dans l'ensemble, cette approche, documentée pour sa partie anglophone par H. Hawkins (2011), s'intéresse assez peu à l'art contemporain et elle a d'abord été le fait de géographes tenants d'une approche culturelle du paysage, tels que D. Cosgrove et S. Daniels (Cosgrove et Daniels, 1988 ; Daniels, 1993) ou, côté français, tel que A. Berque (1992, 1994).

Du côté anglophone l'angle est résolument politique. De l'analyse du paysage en termes politiques (« *politics of landscapes* ») vers l'analyse iconographique des tableaux de paysage, les travaux des géographes culturalistes anglophones viennent s'inscrire dans la perspective d'une géographie critique marxiste post-moderne et lisent les tableaux comme des représentations (« *imagery* ») contextualisées de systèmes de pouvoirs spatialisés. Ces travaux s'intéressent alors aux paysages de la peinture du 18^{ème} et du 19^{ème} siècles comme à des images stabilisées, concrétisées, données à voir et diffusées dans des contextes donnés, de manières de voir, d'organiser et d'encoder spatialement le monde d'une catégorie sociale dominante (c'est la notion de « *scenery* »). L'étude de la représentation paysagère, à la fois comme ensemble ordonné de signes vecteur d'un contenu symbolique et comme technique de mise en ordre spatial (la perspective linéaire, par exemple), est une des manières d'envisager le rôle de l'espace/du lieu dans la construction des identités sociales –elle assigne une « position » aux individus et collectifs d'individus par laquelle assignation géographique et assignation identitaire s'informent réciproquement, et elle contribue à leur naturalisation–, mais aussi dans les processus de résistance et de transgression de ces normes positionnelles (Mackenzie, 2004) : elle a donc été conduite, dans les différents champs de la géographie culturelle post-moderne, du point de vue du nationalisme (Crampton, 2003), du colonialisme (Braun, 2002), du capitalisme, du genre, etc. (Cusack et Bhreathnach-Lynch, 2003). On voit d'ailleurs ici dans quelle mesure l'approche critique de la politique des villes créatives produite par Sharp *et al.* (2005) ou Catungal et Leslie (2009) emprunte à cette tradition : elle prolonge en termes de « *landscapping* » urbain (ou de « paysagisation appliquée », au sens de l'artialisement *in situ* pensée par A. Roger –cf. ci-dessous) l'analyse politique des paysages picturaux. La « *scenery* » représentée dans l'iconographie d'un tableau via le procédé technique (un procédé spatial de représentation) de la perspective linéaire ou directement appliquée dans le tissu urbain est toujours référentielle à un ordre du pouvoir qui lui pré-existe et qui trouve en elle ses conditions de reproduction, de mise en vue, de diffusion et d'expérience. On retrouve là une analyse de la *scenery* qui développe dans une perspective géographique et politique la compréhension du paysage et de la perspective linéaire comme schème de la représentation, posée en esthétique, dans l'approche iconographique, par E. Panofski (1975) et A. Cauquelin (1989). A partir de ces premiers pas centrés sur le paysage, les géographies culturelles anglophones vont se développer autour de la représentation, dans des genres variés (art cartographique –Cosgrove, 2008⁴⁶–, cinéma, danse, photographie –

⁴⁶ A propos de la Carte du monde réalisée par les surréalistes, Cosgrove rappelle le rôle de cette avant-garde artistique dans le questionnement de la « cartographic scientific claim » et dans la mise en évidence du « nexus of power and knowledge represented by the map » (*ibid.*: 167). « The Surrealist Map of the World (1929) does

Rose, 2002 ; Schwartz et Ryan, 2003), de thèmes qui sont considérés, pour le géographe, comme autant d'accès à la construction historicisée de mondes ou de géographies rapportés à des identités sociales, parce qu'ils sont autant de manières de donner un point de vue (de race, de classe, de genre, etc.) et de construire discursivement l'identité de soi (dominant) et l'identité de l'Autre (dominé-e) dans un certain contexte, autant de manières de produire des catégorisations à finalité identitaire : l'exotisme, l'ailleurs, l'idylle, le sublime, etc. Dans le contexte scientifique français, J.-F. Staszak développe entre féminisme et post-colonialisme ces éléments de pensée anglophones autour de la peinture de Gauguin (cf. note 58 –Chapitre 2– 3.2.), de l'exotisme (Staszak, 2008b) –et en particulier de la danse exotique (Staszak, 2008a)– et plus récemment de la construction de l'altérité au cinéma (Staszak, 2011).

Du côté de la géographie francophone, les auteur-e-s ont surtout mobilisé la littérature pour sa puissance d'évocation visuelle⁴⁷, que ce soit la géographie sociale (Frémont, 1976 ; Frémont *et al.*, 1984 ; Di Méo, 1998) qui, dans les années 1980 et 1990 s'y réfère pour y trouver, à travers l'évocation de paysages, des représentations de la dimension sensible de l'expérience de l'espace et de la construction de l'espace vécu en symbolisations porteuses d'identité régionale/territoriale (voir, par exemple, l'étude de la construction de l'identité régionale du Baragan dans les textes littéraires roumains par O. Bratosin –2007), ou que ce soit la géographie phénoménologique dans une visée plus herméneutique (Tissier, 1992) ou géopoétique (Tissier, 1981 ; Baron, 2011). La perspective culturaliste française sur l'art est, pour sa part, représentée par A. Berque et, plus récemment, par N. Blanc. Le premier intègre notamment les positions d'A. Roger (1978, 1994), philosophe spécialiste d'esthétique, sur les genres picturaux du Nu et du Paysage, positions selon lesquelles « la nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art : du 'pays' ne devient paysage que sous la condition d'un Paysage, et cela, selon les deux modalités, libre et adhérente, de l'artialisation⁴⁸ » (Roger, 1994: 113), afin d'étayer sa théorie du rôle trajectif du paysage dans les processus de médiation et d'accordage entre les sphères matérielle (de la nature) et idéale (de la culture) au sein d'une problématique de l'habiter écouménel individuel et collectif (Berque, 1994). Il emprunte ainsi à la tradition esthétique une définition culturaliste du paysage comme schème organisateur de l'expérience pour insister sur la modalité essentiellement visuelle de cette « entité relationnelle qui engage toute notre sensibilité » par le regard et, pour ce qui concerne le schème paysager occidental, dans la distanciation. De fait son incursion dans l'art (l'art paysager) sera assujettie à son projet d'une géographie

not today appear a revolutionary image (...). Yet in its sketchy outline, erasures and distortions of geographic areas and territories, and arbitrary labeling, it challenged the stabilities of the early-20th century European geographical imagination and its self-satisfied image of a wholly discovered world. Surrealists were among the groups most engaged with geographical representation, in large measure because of their concerns with everyday life. » (*ibid.*: 173).

⁴⁷ Dans sa conférence « Lire en géographe : quand la géographie investit la littérature (et l'inverse) » donnée lors de la 5e Journée d'études *Géo' rizon*, consacrée à *Géographie et arts*, en décembre 2008, à l'Université de Savoie, J.-L. Tissier fait une étude des relations croisées entre littérature et géographie et met en avant la place de la littérature dans les textes des géographes français depuis Vidal de la Blache et, en particulier son rôle en géographie sociale (<http://www.cism.univ-savoie.fr/forma/geographie/georizon.html>).

⁴⁸ L'« artialisation », c'est-à-dire du processus par lequel l'art convertit des objets neutres (en l'occurrence le pays) en objets culturels par le relais du regard. Le paysage peint, en tant que modèle autonome de son topos ou référent, vecteur de transmission de schèmes esthétiques, est la forme « libre » de l'« artialisation », tandis que l'art des jardins en constitue la forme « appliquée » ou « adhérente » par l'inscription directe (« in situ ») des codes esthétiques dans la substance du lieu.

écouménale, d'une théorie de la création d'un sens du milieu pour l'homme dans son projet d'habiter le monde.

N. Blanc (2009), dans un essai placé à la croisée de l'écologie urbaine et de l'esthétique (au sens de l'expérience sensible de la philosophie pragmatiste de Dewey) et dans une perspective proche de celle de Berque –mais qu'étonnamment elle ne situe pas–, s'attache à élaborer la place de l'esthétique dans les politiques de développement durable en ville, participant à la promotion de l'idée de « restauration écologique » de l'« habiter urbain » (pour un compte rendu plus détaillé de cet ouvrage voir Volvey, 2011). Je vais m'y attarder d'une part, parce que sa proposition est moins connue que celle d'A. Berque mais aussi originale dans le contexte scientifique français et pour certains aspects fructueuse (cf. aussi Chapitre 5– 2.), d'autre part, parce que les limites de cette proposition portent les traces d'une double négligence : une méconnaissance apparente de l'art contemporain et des textes des disciplines interprétatives traditionnelles de l'art⁴⁹, et une non prise en compte de ce qui se fait en matière d'interprétation géographique de l'art dans la géographie en France et en dehors du contexte français⁵⁰ (cf. 4– 2.1., 4– 2.3. et 4– 3.1.). Une double tendance assez répandue dans la littérature géographique française et peut-être propre aux situations d'émergence d'un champ disciplinaire –elle est valable aussi pour B. Grésillon qui dans son texte programmatique de 2008 dans les *Annales de géographie* (Grésillon, 2008), comme dans ses textes postérieurs (Grésillon, 2011, 2012 ; Grésillon et Andres, 2011), ne dialogue pas avec les autres propositions de géographes autour de l'art –mais avec celles des économistes et sociologues– et se donne comme le découvreur, dans la géographie française, de ce champ factuel et de son élaboration.

Dans ce texte de Blanc, la notion d'« environnementalisation » –soit, le processus créatif et les formes de l'appréciation esthétique de la nature en ville– sert à rendre compte d'un nouveau « mode d'habiter » urbain à l'interface société/nature et idéal/matériel. N. Blanc s'attache à l'expérience vécue quotidienne de la ville par les citoyens et à la déclinaison des formes visibles ou invisibles de la manifestation de la nature en ville (le végétal, l'animal, l'air), afin d'identifier les formes ordinaires de la créativité (le « paysage », le « récit », l'« ambiance ») par laquelle les citoyens apprécient la ville, puis représentent et communiquent la valeur et la signification qu'ils attribuent à leur milieu de vie. Le retour de ce qu'elle appelle l'« éludé » urbain, la nature en ville, passe par la prise en compte de sa dimension idéale telle que construite dans l'exercice d'une sensibilité située et devenue ressource d'un processus de symbolisation. Ainsi, le processus d'« environnementalisation » n'est pas un simple processus technique de verdissement de la ville visant la restauration ou la mise en réserve de sa nature en ville, tandis que l'esthétique n'est pas une simple contemplation du bel objet (le paysage, par exemple) mais une adaptation créative et

⁴⁹ Aucun travail d'interprétation d'œuvres en particulier ne vient appuyer ses propositions et le statut des quelques comptes-rendus de cas qu'elle monte dans son texte est toujours flou –sont-ils des reprises d'analyses publiées par d'autres, des reprises d'analyses faites par elle et publiées ailleurs ? On ne trouve pas dans le texte à l'exception des références aux textes de Bourriaud (2001) et Ardenne (2002), de références bibliographiques sur l'engagement artistique, le Land Art et l'Environmental Art –dont les comptes sont réglés en quelques phrases lapidaires sans appuis bibliographiques–, l'art dans l'espace public, le paysage, etc. Le titre de l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* devient une expression d'usage commun, le concept de « sculpture sociale » de J. Beuys si bien inscrit dans sa perspective et tellement présent dans l'art contemporain, est inconnu, etc. (voir Volvey, 2011).

⁵⁰ On relève en particulier l'absence de références à la géographie anglophone de l'art dans l'espace public (cf. 4– 2.3.), l'absence de références à la géographie des villes créatives, par rapport à laquelle elle situe sa proposition implicitement, etc.

fictionnante des citoyens à leur milieu de vie (leur « milieu sensible ») à forte puissance configurante. Depuis cette perspective esthétique sur le rapport entre la ville et les citoyens, Blanc dessine les contours d'une conception relationnelle et dynamique du développement urbain envisagé alors comme une politique d'un « partage du sensible » (*ibid.*: 162), où paysage, récit et ambiance deviennent les cadres de référence et d'opérationnalité d'une action publique dorénavant « démocratisée ». Cette « politique des formes » est construite en opposition critique d'un aménagement dénoncé comme « formaliste » –au sens où chose du couple experts-élus, il produit des « formes pures, sans attaches ni contextes », et impose à des citoyens, aux comportements supposément rationnels et aux participations strictement électorales, un « déterminisme formel » (*ibid.*: 81). En tant que compétence partagée, l'esthétique devient à la fois opérateur d'une appréciation créative de la dimension vivante ou naturelle des lieux, moteur et moyen de l'engagement des citoyens dans une politique des formes visant le développement durable des lieux urbains, bref la condition en expérience et en représentation de l'« habitabilité durable » des villes.

Le rapport entre esthétique et art proposé par N. Blanc dans cet essai fait alors déborder l'esthétique de l'art tout en l'instaurant en modèle de la dimension politique de celle-ci, au point d'étendre le terme d'art à l'environnementalisation urbaine elle-même (cf. dernier chapitre de l'ouvrage, « Vers un art environnemental »). Pourtant, le développement de cette perspective souffre, à mon sens, du maintien *in fine* d'un point de vue formel sur l'art centré sur l'objet (produit de la créativité) et ce qu'il représente, et non pas sur l'activité ou l'engagement (processus de créativité), et, partant, d'une définition du public comme spectateur de l'objet et non pas comme co-acteur de l'œuvre. L'auteure malgré sa compréhension plusieurs fois réitérée, et néanmoins rarement élaborée, de l'art contemporain comme « processuel », « relationnel » (Bourriaud, 2001) et « contextuel » (Ardenne, 2002), et son usage du terme « forme » en lieu et place d'objet, n'envisage jamais sérieusement l'art comme une co-activité créative quand il s'agit d'en rendre compte –et cela malgré le titre de sa troisième partie « De l'artiste à l'habitant : modèles d'action ». Par conséquent, c'est la question de la méthode dans l'engagement artistique contemporain (voir Van Essche, 2007 ; La Luna, 2007 ; Volvey, 2007, 2010, 2012c –à paraître), qui reste insuffisamment investiguée dans cette proposition, empêchant par là même de comprendre comment fonctionne le modèle artistique de l'environnementalisation urbaine que N. Blanc s'est donnée (cf. Chapitre 5–2.). Cette première remarque, qui relève donc d'une interrogation sur la dimension pratique de l'engagement esthétique, en appelle une seconde portant sur le principe de son opérationnalité politique. Qu'est-ce qui fait que ça transforme le rapport habitant à la ville ? La mise en relation de l'esthétique, de l'art, de la ville et de la nature autour d'une problématique d'engagement esthétique collectif qu'entreprend N. Blanc impose qu'on identifie et élabore le rôle crucial que joue l'espace/le lieu dans cet art contemporain. C'est la spatialité de l'art contemporain, comme manière de faire *avec* les dimensions de l'espace et de les construire dans la forme artistique, qui sert d'opérateur à l'engagement artistique et, partant, esthétique qui le prend pour modèle. Mais pour comprendre comment le lieu/l'espace dans toutes ses dimensions s'est retrouvé au cœur du faire artistique, il faut redonner sa place au Land Art dans l'argumentation et lui reconnaître son statut de matrice des pratiques *situées* contemporaines (cf. Chapitre 4–3.1. et Chapitre 5–2.), au lieu de lui donner une place argumentative en creux (toujours invoqué et toujours dénoncé, sans jamais être étudié). Il faut en fin de compte penser géographiquement l'art et l'assumer. Enfin, ces deux premiers points sur la méthode et sur le principe spatial de l'art engagé contemporain entraînent une troisième

remarque qui porte quant à elle sur la « forme » artistique. Pourquoi N. Blanc privilégie-t-elle le paysage, le récit et l'ambiance sans les mettre en perspective d'autres formes artistiques possibles, aujourd'hui massives dans l'art contemporain et massivement reconnues. La carte, par exemple, qui, en tant que médiateur de l'activité artistique avec le lieu, articulateur des spatialités engagées dans les situations artistiques et figure du récit territorial, est devenue une des grandes mises en forme et concrétisations des *situations* artistiques contemporaines, ainsi que l'objet de l'intérêt des disciplines traditionnelles de l'art (cf. Chapitre 2– 4.3.). Par ailleurs, pourquoi l'auteure articule-t-elle exclusivement et sans interrogation critique végétal à paysage, animal à récit et air (/pollution) à ambiance ? Ainsi, le rapport d'évidence qui va du végétal au paysage qui est posé dans l'ouvrage conduit à ne pas reconnaître le long travail d'émancipation des artistes contemporains par rapport à l'encodage paysagé de l'objet/l'œuvre d'art paysage (Tiberghien, 2001), travail au bout duquel ils ont pu expérimenter d'autres modalités esthétiques possibles de l'adaptation créative des habitants avec à la dimension végétale des lieux urbains. Ainsi, c'est un schème botanique et éconómico-alimentaire (regard micro au sol, itinéraire et promenade, économie solidaire, restauration) qui organise nombre d'interventions artistiques contemporaines autour du végétal en ville, et pas seulement dans le cadre des jardins⁵¹ (cf. Chapitre 5– 2.). Au final, la perspective de N. Blanc qui peut légitimement intéresser les géographes qui travaillent la dimension écologique de l'art (par exemple, S. Guyot –note 43), se trouve donc affaiblie par une double méconnaissance des faits artistiques et des disciplines interprétatives de l'art d'une part, des apports de la géographie de l'art anglophone ou francophone, d'autre part, méconnaissances qui l'empêchent de saisir le *spatial turn* de l'art et de participer au *geographical turn* de son élaboration (Volvey, 2011, 2012c –à paraître).

4– 2.3. *Les approches non représentationnelles en géographie de l'art*

Le projet scientifique de Blanc s'apparente en de nombreux points aux propositions dites « non représentationnelles » développées par une partie de la géographie culturelle anglophone qui s'est émancipée de l'approche culturelle des villes créatives en travaillant tout particulièrement l'art public et les conditions de sa dimension politique, et que j'ai pour ma part développée dans la géographie française autour du Land Art et au-delà (cf. Chapitre 4– 3.1. et 4– 3.2.). Sa réflexion fonctionne comme une sorte de pivot entre l'approche représentationnelle de l'art et l'approche non représentationnelle de celui-ci. Cette dernière a été lancée par Massey et Rose (2003) dans un rapport sur l'art public rendu en 2003⁵² et par Sharp *et al.* (2005) dans un article scientifique publié sans référence au texte des premières, et

⁵¹ J'évoquais à titre d'exemple (Volvey, 2011), les interventions de « phyto-remédiation » que Liliana Motta a menées en association avec les projets de réhabilitation de lieux culturels de l'architecte P. Bouchain (le Lieu Unique à Nantes en 1999, la Condition publique à Roubaix en 2004, la piscine de Bègles en 2005). Cette artiste conçoit des parcours où la posture collaborative et/ou spectatrice à laquelle elle convie les collectifs sociaux mime celle du botaniste « qui, dit-elle, regarde à ses pieds » et non pas celle du paysagiste « qui regarde au loin » (les citations sont tirées d'une présentation de Liliana Motta à Archipelagos, Nantes, mai 2010). La documenta 13 (Kassel, 2012) a exposé plusieurs œuvres d'art public de ces artistes contemporains qui traitent du végétal dans une perspective non paysagère, tout particulièrement *For Swiss Chard Ferry* de l'artiste suisse Christian Philipp Müller, ou encore de l'animal en ville dans une perspective non narrative, par exemple *The Trail* de l'artiste britannique Natascha Sadr Haghghian.

⁵² Le rapport leur a été commandé par Artpoint (ONG de consulting traitant des rapports entre pratiques artistiques et environnements bâtis) et l'Open University (où elles sont enseignantes) pour la ville nouvelle de Milton Keynes où se trouve l'Open University.

poursuivie plus tard par Hall (2007), Cosgrove (2008) et Hawkins (2011). Elle est centrée sur la question de la dimension publique (« *publicness* ») de l'art (voir aussi Minty, 2006 et Chang, 2008) et est élaborée à partir des notions de *relationality* (propre à Rose, cf. Chapitre 2– 2.1. et Chapitre 5– 1.2.) et de *performativity*⁵³ (issue de Thrift –cf. Chapitre 2– 2.1.) des pratiques déployées autour de, engagées avec la forme artistique. Cette approche non représentationnelle, centrée sur les pratiques et leur spatialité, ouvre donc sur une autre intelligibilité de la spatialité de l'art que celles proposées par les courants précédemment présentés, centrés, pour leur part, sur l'espace de l'art ou sur la spatialité de/contenu dans l'objet artistique. Je conclurai cette sous-partie par une évocation rapide de l'approche en géographie critique émotionnelle qui, en termes de « *creative geographies/spatialities* » (Hawkins, 2011: 468), analyse l'apport de la pratique artistique contemporaine à la redéfinition politique du paysage ou de la carte. Celle-ci sera reprise plus longuement, dans une perspective épistémologique, dans le Chapitre 5– 2.2.

C'est l'orientation progressive de la réflexion des géographes anglophones sur la ville créative vers l'art public (sculpture, monument, performance) qui est à l'origine du développement d'un point de vue non représentationnel de la géographie sur les faits artistiques urbains. Cette orientation dépend d'une part de la place de l'art public dans les politiques de développement, un fait factuel, et d'autre part, de la réflexion de la géographie sur la question de la « *publicness* » (Massey et Rose, 2003 ; Hall, 2007 ; Chang, 2008) induite par la polysémie du terme public rapporté à espace, une problématique scientifique (Lussault, 2001). La notion d'espace public, donné pour l'espace vertueux de la citoyenneté dans l'imaginaire collectif occidental et instrumentalisé comme tel par les politiques de développement territorial depuis les années 1990-2000 pour porter la « régénération urbaine » sous toutes ses formes, ne fonctionne que pour autant qu'elle conjoint une dimension spatiale (un lieu quelque part) avec un statut juridique (le domaine public) et une pratique sociale (l'interaction entre les membres du public), conjonction dont la référence idéal-typique et mythique est l'agora grecque ou le forum romain. Mais elle fonctionne d'autant mieux dans le cas de l'art, que son objet est intrinsèquement associé à un public, pour/à l'appréciation ou l'expérience duquel il est exposé, installé ou performé. C'est cette idée d'espace public, à dimensions variables, qui se trouve en amont référentiel des textes de la géographie critique sur la dimension politique de l'art public : aussi bien du côté de l'analyse critique des politiques publiques en matière d'art public –l'art est public au sens où il occupe l'espace public (domaine public et espace pour un public) par le fait d'une commande à l'artiste (maître d'œuvre) faite par la puissance publique (maître d'ouvrage), mais ce faisant, il supporte les stratégies de domination de cette dernière ou de la communauté (identité sociale) qu'elle représente, à travers sa spatialité même (localisation et agencement) (Sharp *et al.*, 2005 ; Catungal *et al.*, 2009)–, que de celui de la mise en valeur des pratiques alternatives (résistantes, transgressives, etc.) des acteurs non institutionnels de l'art public –l'art est public parce qu'il est lié d'une manière ou d'une autre à des pratiques et expériences déployées par les personnes qui composent son public, à des pratiques et expériences qui les engagent

⁵³ La *performativity* dans le monde intellectuel anglophone et, par conséquent, en géographie, dérive spécifiquement de la performance et renvoie au « *speaking body* » et, au-delà, à toutes les formes d'expression non verbales à travers lesquelles sont construites l'identité sociale –« *to perform* » designe les modalités de construction de l'identité sociale à partir de l'engagement du corps dans toutes ses dimensions physiques, émotionnelles et symboliques. Dans la suite du texte, j'utiliserai performance, performativité, et performatif/ve dans ce sens, par référence à ce prisme intellectuel que je mobilise et discute en art comme en géographie.

(Massey et Rose, 2003 ; Hall, 2007 ; Cosgrove, 2008 ; Hawkins, 2011). Dans leur rapport rédigé à la demande de la commune de Milton Keynes, visant l'évaluation des œuvres monumentales installées dans cette ville nouvelle anglaise et la définition des lignes de force d'un programme d'art public pour celle-ci, Massey et Rose (2003) font tourner la problématique de l'art public autour du public et de sa politique (*politics*) : « what makes a piece of art a piece of *public art* ? » (*ibid.*: 2) / « what is this art for? What is it supposed to do? (...) *What has been done?* (...) The role of something we might call *public art* (...) might be different again. » (*ibid.*: 11) / « Like our understanding of 'place', then, 'public' [art] is about social relationality. (...) 'Public' is defined by a certain kind of social relationality. A public is about social processes, practices and relations between people that negotiate social differences. » (*ibid.*: 6). Le public ici est toujours appréhendé en termes de « community » (identité sociale de classe, de genre, de race, d'âge, d'*ablebodiedness*) et de pluralité/diversité. La « *publicness* » renvoie à la fonction dialogique (de l'espace, de l'objet d'art) opératrice de la construction négociée des identités sociales plurielles par laquelle est facilité le vivre-ensemble local (« the constant negotiation which is needed, in order that differences may reside together » –*ibid.*: 4).

Dans cette perspective, l'interprétation de l'art que propose la géographie anglophone non représentationnelle ne se focalise plus ni sur l'espace –ce n'est pas l'espace qui confère sa dimension publique à la forme artistique qui l'occupe– ni sur l'objet –c'est ni ce qu'il représente (son thème) ni sa mise en vue qui confère sa dimension publique à la forme artistique–, mais sur la relation expérientielle du public avec la forme artistique⁵⁴. La fonction publique de l'art ne peut être décrétée ni depuis le statut juridique de l'espace où il est présenté⁵⁵ ni depuis la fonction représentationnelle de son objet. Au fondement de la « *publicness* » de l'art, il n'y a pas d'antériorité et d'extériorité de la fonction du lieu ou de l'objet par rapport aux pratiques/aux usages que le public en a fait. Comme l'écrit Hall (2007: 1382) et le reprend Hawkins (2011: 471) « *the audience [is the] site of meaning* ». Sur ce fondement relationnel, on note cependant une nette distinction entre les écrits de Massey et Rose (2003), qui ouvrent la perspective, et de Hall (2007) qui la prolongent, et ceux, postérieurs, d'autres auteurs (Chang, 2008 ; Cosgrove, 2008 ; Hawkins, 2011).

« For an artwork to be public, it needs to invite engagement not only *from* different groups, but *between* them. It needs to have some potentiality for the *negotiation* of social differences. The negotiation can be strong or weak. But for an artwork to be public, in our argument, that negotiation has to be part of what the artwork does. If negotiation among diverse social identities is not invited, then the artwork is not public. » (Massey et Rose, 2003: 19).

Pour Massey et Rose, la définition de cette perspective relationnelle sur l'art public est soutenue par un travail empirique (terrain d'entretiens et d'observations) mené dans le cadre restreint d'une commande de la ville nouvelle de Milton Keynes sur les œuvres d'art installées dans l'espace public : « If we want to know what a particular artwork is doing, we need to find out from the people it's doing it with » (*ibid.*: 16). La conséquence de la méthode est une définition de la relation comme interaction du public avec l'objet exposé (« effect of the public artwork »/« reaction of the audience to the public artwork ») et comme interaction entre les personnes composant le public de cet objet exposé : « The effects of a piece of public art are the result of the relations *between* the artwork and its audiences » (*ibid.*: 18). La

⁵⁴ On retrouve ici les notions d'« exclusion » et d'« inclusion » précédemment présentées à propos des politiques de la ville ou des lieux créatifs (Sharp *et al.*, 2005 ; Catungal *et al.*, 2009).

⁵⁵ Ainsi Massey et Rose (*ibid.*: 7) définissent-elles les galeries d'art comme « rather weak public spaces ».

trilogie art/espace/public est vertueuse dans la spirale argumentative suivante : l'objet d'art localisé dans l'espace public (définition juridique) atteint des publics (définition sociale) qui, via leur engagement avec lui (pratique performative, expérience), en font un instrument de dialogue et de négociation opérateur d'un espace public au sens métaphorique du terme (définition dialogique de l'espace), pour la construction d'un sens pluriel et collectif des identités sociales. L'art public passe donc d'un art dans l'espace public à un art de publicisation (construction négociée) des identités et des dimensions spatiales associées à celles-ci. Parce que l'objet d'art sert à créer performativement et dialogiquement de l'identité sociale, alors il sert à créer le sens du lieu où il se tient. Cette définition de l'art public est certes non représentationnelle –l'œuvre d'art n'a pas pour fonction de fixer dans une image et de représenter comme un miroir les significations et valeurs associées au lieu pour la communauté d'*insiders* à laquelle elle est donnée à voir–, relationnelle et performative –si le public est l'origine des significations, c'est pour autant que ce public pluriel (en termes d'identité sociale) construit cette signification dans et autour de l'engagement pratique et expérientiel avec l'objet⁵⁶–, mais elle reste faible sur la question du rapport de créativité entre art et lieu/espace. Cette définition métaphorique de l'espace public, comme l'espace du dialogue (la métaphore du forum), rencontre quelques difficultés à s'articuler au lieu, aux dimensions du lieu, où l'objet se tient : comment les valeurs et significations identitaires construites dans l'engagement avec l'objet impliquent-elles l'espace où cet objet se tient ? En fin de compte la seule spatialité reconnue à cet art est liée au fait que l'objet se tient quelque part et que cette localisation permet en quelque sorte une projection des relations sociales (négociations des identités) sur l'espace (l'espace public et le sens de l'espace). Cette définition reste faible parce que, à l'instar de N. Blanc plus haut, Massey et Rose ratent la dimension spatiale de l'art (public) en la réduisant aux formes de la réception esthétique (« *the range of registers* ») de l'objet exposé dans un espace public et en faisant dériver ces formes des potentialités matérielles ou non de l'objet (« *the artwork's potentialities*⁵⁷ »). Cette perspective relationnelle et performative et sa visée politique sur l'art public reste rivée à l'objet concret déjà-là, elle clive réception/production de la forme artistique et sépare public/artiste (qu'elle ne prend pas en compte) : elle envisage les manières de faire avec l'objet, la réception esthétique, mais pas les manières de faire avec le lieu, la pratique artistique –y compris pour ce qui concerne les préconisations aux aménageurs. C'est ce que montrent les méthodologies de terrain mises en avant par ces auteures. Massey et Rose ont mis en œuvre une méthodologie d'enquête et d'observation de la réception des objets déjà-là par les publics (cf. ci-dessus), et elles préconisent une méthodologie de « *site-specified research* » aux aménageurs afin qu'ils conçoivent leur programme d'art public en s'intéressant à la définition des effets sociaux recherchés à travers l'installation de l'objet d'art public.

⁵⁶ Comme l'écrit encore Hall (2007: 1377) « This has located art's 'publicness' in its performative qualities (Massey and Rose 2003). »

⁵⁷ « As a particular kinds of object or event, each artwork has its own unique range of resources: resources of colour, light, shape, form, composition, sound, smell, change, volume, dynamism, text, and so on. We would suggest that these offer a range of *potentialities* with which an audience can engage. While a particular audience might engage in particular ways with certain of these potentialities, another audience, because they are working with different elements from the same object's repertoire of resources, may experience that object very differently. Yet the possibilities for multiple interpretations by different audiences are not endless because the potentialities of an artwork are not. The limits of an artwork's potentialities place limits on its effects with an audience. The effects of a piece of public art are the result of the relations *between* the artwork and its audiences. » (*ibid.*: 18).

« Social groups and individual people have complex and multiple identities too, cross-cut by a whole range of different lines of commonality with and in relation to others. This raises difficult questions in relation to any kind of public policy intervention for it will often be difficult to know in advance which lines of identification will be significant in any particular situation. Should we assume ethnicity, say, is important? Maybe age, gender, and (dis)ability are more significant for the place, and the question, under debate. Again, the need for careful, place-specified research is evident. Moreover any such intervention may well itself produce, call into being, new or different or unexpected lines of differentiation. It will itself be an intervention into social space. [I]t [public art] will not just be an insertion into a space/place; it will help produce that space, and it may do this both as a material object (if it is such) and as a set of practices. It will also be some kind of intervention into the negotiation of difference which is place, and it is likely to interpellate some 'differences' (some elements of the constituent diversity) more than others. Finally, a piece of public art may provoke or bring out into the open new lines of differentiation. » (Massey and Rose 2003, 8).

Hall (2007) s'inscrit directement dans les perspectives ouvertes par Massey et Rose qu'il se propose d'augmenter d'une base empirique associée au projet de recherche « Audientia : public art and audiences in Birmingham » développé à partir de 2002.

« However, what became apparent from all of the Audientia projects was that the intended meanings of the artworks and their iconographies seemed to impact little on the ways in which the public engaged with the works and the meanings and significances they created through these engagements. Indeed, the findings of the projects suggest that the meanings of public art works created through encounters with them elude such a narrow definition of meaning. The research from Birmingham discussed here maps out the beginnings of the exploration of these meanings. » (*ibid.*: 1389-1390).

Et il revient en creux sur ce qu'est la définition d'un véritable art public selon Massey et Rose et lui-même :

« They [Massey and Rose] are critical of a public art that fails to question the social relations of the spaces into which it is inserted and that fails to seek to engender stronger social relations among its publics. » (*ibid.*: 1383)

Chang (2008), Cosgrove (2008) et Hawkins (2011) s'intéressent, quant à eux, à la dimension politique de la pratique artistique et restituent donc la part des artistes dans la fabrication des identités localisées et du sens du lieu. Par leur approche relationnelle, leurs textes s'inscrivent dans le prolongement des textes précédents auxquels ils se réfèrent directement, mais ils les dépassent néanmoins en étendant cette approche à la créativité artistique –sans indiquer pour autant le changement d'angle de vue qui les caractérise.

« Art works can be a form of 'politics in action' offering modes of resistance, points of contestation, and playing a part in the dynamic constitution of communities and relations between human and non-human (Hawkins, 2011: 473).

Le premier s'intéresse à la spatialité de l'art public et propose une définition non représentationnelle de celle-ci, appuyée sur la notion de « *site-specificity* » empruntée à la critique d'art (mais utilisée aussi en sciences sociales). L'art est véritablement (« *truly* ») public quand il exprime les valeurs et significations associées au lieu où il est exposé –quand il est contextuel donc– et cette contextualité dépend du processus par lequel l'objet d'art est produit. Chang (2007) fait clairement dériver la « *publicness* » de l'art public de la contextualité de la pratique artistique.

« Conceptually, this paper introduces the 'spatiality of art'. (...) Site and space are not passive backdrops but play a constitutive role in unfolding the meaning of art. (...) The spatiality of art –the links between social (art, artists, audience) and spatial (site, environment)–

is evident in the role of sculptures and monuments. (...) [Plus loin] An important notion in the spatiality of art is site specificity. Site-specific art is intimately linked with the environment in such a way that it enhances the identity of a place, inasmuch as place adds meaning to the art. A genre called 'environmental art', for example, espouses that artworks must harmonise with the surroundings such that what becomes obvious to the viewer is the environment and not the art. (...) The criticisms above [à propos de *Bird* de Botero à Singapour] raise questions on public art planning. Must art be thematically local to be considered public? Can non-Singaporeans create truly public art? At the heart of this debate, the nationality of the artist should not be the issue. Rather, the concern should be with the *process* through which the artistic vision was accomplished and the *relation* of the work to the environment. (...) Art created without an understanding of local society and landscape cannot be public, and will suffer from silenced spatiality. » (*ibid.*: 1922-1923 et 1933).

Le second (Cosgrove, 2008), dans une large synthèse sur les rapports entre art et cartographie qui s'étend des analyses représentationnelles de l'objet d'art cartographique jusqu'aux analyses non représentationnelles du *mapping*, traite des pratiques artistiques contextuelles actuelles qu'il inscrit dans le prolongement des pratiques urbaines des Situ (cf. Chapitre 1– 2.1.) et de celles des land artistes. Au sujet des premières, il rappelle le projet d'aménagement révolutionnaire pour la ville⁵⁸ visé par les pratiques Situ de dérive et de psycho-cartographie –ce que Debord (1997 [1958]: 45) appelait « l'urbanisme unitaire ». Il qualifie, par ailleurs, le « *site-specific art* » de « *geographically related art* » pour mettre en avant les sources cartographiques et géographiques (« *geographical studies* ») mobilisées par les land artistes et leurs suiveurs contemporains dans leurs actes de production de l'espace/lieu (« *to transform space and create places* »).

« Paralleling Situationism within the 1960s avant-garde in opening of a common interest with geography were site-specific art and Land Art. The terms cover a wide range of artists and practices and followed divergent pathways in Europe and the United States, but conceptually both sought to escape the confines of the gallery, and also of painting, to engage directly with site and in the case of Earth or Land Art, the natural environment. Robert Smithson's work, starting with studies of Passaic New Jersey and culminating in his now iconic Spiral Jetty developed the terms 'site' and 'non-site' to challenge the conventional relationships between art and specific spaces –notably the gallery. The deserts of the American West became a favored location for these practices, perhaps best exemplified by Michael Heizer's *Double Negative* and more recent City works (...), that have sought to transform space and create places, often using maps and geographical studies to research and document their artworks. In Europe the movement has adopted a softer, more environmentally sensitive approach, for example in the work of Richard Long in Britain and in Germany Joseph Beuys whose land art works are smaller in scale and more intimate engagements with places, topography and maps. An indication of the significance of this geographically related art is the fact that London's principal modern art collection, *Tate Modern* at Bankside, devotes a major gallery to the theme 'environment and place' that displays the work of these artists. While both Situationism and Land Art were movements of the 1960s and 70s, they have attracted renewed attention among young artists in the early 2000s. The Situationist *dérive* has been the stimulus to a wide variety of informal and non-conventional site specific artistic engagements with the city, many with

⁵⁸ Ainsi : « Le monde dans lequel nous vivons (...) il nous étouffe. (...) Ce n'est que de son réaménagement, ou plus exactement de son éclatement, que surgiront les possibilités d'organisation, à un niveau supérieur, du mode de vie. Les situationnistes se sentent capables, grâce à leurs méthodes actuelles et aux développements prévus dans ces méthodes, non seulement de réaménager le milieu urbain, mais de le changer presque à volonté. Jusqu'à ce jour l'absence de crédits, le peu d'aide que nous ont apporté des gens qui, par ailleurs, se prétendent intéressés par tout ce qui touche à l'urbanisme, à la culture, et à leur réaction sur la vie, cette carence donc ne nous a permis d'entreprendre qu'une expérimentation très réduite, restant presque au niveau du jeu personnel. » (Debord, 1997 [1958]: 45).

activist agendas connected to community development (...). Site-specific artists today share many of the conceptual concerns of earlier land and environmental artists. (*ibid.*: 175-176).

La troisième, intégrée à travers l'idée de « *'relational' or participatory works [of art]* » (Hawkins, 2011: 465) la question du public dans la fabrique de la forme artistique, abandonnant les clivages propres aux textes précédents. C'est pourquoi elle se réfère expressément à l'expression *New Genre Public Art* proposée par Suzanne Lacy (1995) (cf. <http://www.suzannelacy.com/>) –effleurée rapidement par Massey et Rose (2003). Par cette expression Lacy désigne, en effet, les pratiques participatives artistiques actuelles –et pour ce qui la concerne l'activisme– qui construisent leur dimension politique dans l'interaction avec ses publics autour de thèmes de leur vie quotidienne et dans une recherche sur les mediums – Lacy travaille pour ce qui la concerne avec la performance. Hawkins appuie son argumentation sur un cas d'étude, le projet *Caravanserai* développé dans un camping, dans le cadre de *Insites* un projet de recherche sur les rapports entre les artistes (« *creative practitioners* ») et les lieux dans lesquels ils travaillent, financé par l'AHRC dans le cadre du programme « *Negotiating the poetics and politics of cultural identity in the creative industries in South West Britain* » (URL : <http://geography.exeter.ac.uk/creativeindustries/>). Elle décrit comment les manières de faire mises en œuvre par l'artiste fondent la contextualité de l'œuvre qui est non pas « *in the place* » –rapport d'extériorité entre le lieu et la forme artistique, où le lieu est un contenant de la forme artistique–, ou « *about the place* » –rapport de représentation du lieu dans l'œuvre– mais « *of the place* » –relation d'appartenance ou de participation de l'œuvre au lieu où elle se tient. Elle ne s'attache pas ici au rapport des publics avec un objet d'art déjà-là et posé dans l'espace public, objet dont ces publics se saisiraient performativement, mais à des formes artistiques en train de se faire qui impliquent la participation des publics au processus même de leur réalisation –une puissance configurante sur l'objet leur étant reconnue.

« In the final of my three themes, I want to examine the potential of art as a form of participatory, 'politics in action'. *Caravanserai* (2008) an artists' residency project coordinated by Annie Lovejoy and Mac Dunlop, could nominally be described as a piece of 'public art' but yet it develops a rather different idea of public art to that of monuments and statues. (...) 'Drawing attention to what is on the doorstep' (the project logo) *Caravanserai* was based around a series of activities aimed at forging relations with and within the community. The project involved campsite improvements including establishing a permanent allotment garden and organising a series of 'community' events; boat-building, knitting workshops, wild-herb walks, local history and story-telling evenings, and the Treloan FEAST (a summer festival). Lovejoy describes her work as not so much 'in' or 'about' a place as 'of it'. (...) Lovejoy's work is part of an expanded field of arts practice variously termed 'participatory', 'community' or 'dialogic' art and sometimes 'relational aesthetics', in short, works that take seriously the audience as the site for the making of the work and its meanings (...). I want to end by thinking about issues of public art and the emergent geographies of participatory art practices raised by this and other *New Genre Public Art* (Lacy, 1995) projects. (...) This 'expanded field' of practices, including works like Lovejoy's, centralises practices of collaboration, interaction and the works' engagement with context. Often working at sites beyond the art gallery these artists privilege the creation of social spaces and the engendering of social relations, often at the expense of the making of material objects (like the paintings discussed earlier). Engagement is vital to these practices, 'good' examples of these works emerge through 'dialogic' moments between artist, site, and community, the more involved and engaged the 'audience' is and the more the work responds to the site the better. » (Hawkins, 2011: 469-471).

S'ils sont comme des échos de la formule d'Ernest Pignon-Ernest, citée plus haut, qui définit la dimension politique de l'art à partir de la méthode artistique : « Il ne s'agit pas de

faire des images politiques, il y a une manière politique de faire des images. » (Pignon-Ernest in Briot et Humblot, 1980: 32), ces textes sur la contextualité et la relationnalité de la créativité artistique comme conditions de son fonctionnement politique ne font néanmoins qu'effleurer la question de la dimension spatiale de celle-ci, laissant à nouveau affaiblie l'approche géographique. Pour Chang (2008), si la contextualité de l'art public s'évalue dans la manière qu'a l'objet d'art d'exprimer les significations associées au lieu par la communauté (« *art can be expressive of locality and community* » / « *expressive of local site and sense of place* » –*ibid.*: 1934 et 1935) et d'exprimer l'environnement urbain dans lequel il s'insère –il parle ainsi de « *silenced spaciality* » (*ibid.*: 1931) pour rendre compte d'objets d'art publics non liés à leur contexte d'exposition–, elle a pour condition un processus relationnel qui n'est jamais explicité –l'auteur fait-il référence aux procédures de la commande publique ou à celles de la créativité artistique ou bien encore à l'interaction des deux ?–. Par ailleurs, sa conception laisse de côté un point fondamental des théories non représentationnelles, pour qui le public est le site de la signification qu'il élabore dans l'engagement avec l'objet, et cela quel que soit le sens fixé, représenté et donné à voir dans l'objet (Hall, 2007). Si Cosgrove (2008) aborde bien la question de la contextualité du « *site-specific art* » par l'investissement de l'espace par les artistes (le désert comme lieu alternatif à la galerie, à l'espace dédié à la mise en vue de l'art), au final celui-ci est plus géographique, c'est-à-dire basé sur des emprunts cognitifs à la géographie/cartographie, que spatial, c'est-à-dire lié à une manière de faire avec l'espace/le lieu, à une méthode de terrain⁵⁹. Sa contextualité est en quelque sorte de deuxième main –contrairement d'ailleurs à la pratique Situ à laquelle il l'apparente par ailleurs. Si Hawkins, de son côté, en intégrant le public participatif dans la créativité artistique est contrairement à Chang pleinement inscrite dans l'approche non représentationnelle, elle ne tire pas cependant les principes/conséquences spatiaux/les de sa définition contextuelle du *New Genre Public Art*, en restant sur une relationnalité centrée sur la place du public dans la créativité artistique, sur l'engagement avec le public, qui finit par évacuer la part de l'espace/du lieu dans cette créativité, l'engagement avec le lieu/l'espace. Elle replie donc elle aussi son analyse sur une définition métaphorique de l'espace, la définition dialogique (espace de l'échange social, du débat). Au final sa relationnalité est sociale, soit l'ensemble des manières de faire avec le public, et non pas spatiale, comme manière de faire avec le lieu pour accéder à la « *publicness* », à la socialisation. Perdant le principe spatial de sa relationnalité, inclus pourtant dans le slogan même du projet « *Drawing attention to what is on the doorstep* », mais aussi dans le titre *Caravanserai* (qui désigne les formes d'habitat du camping), elle finit par rater la dimension spatiale de sa contextualité.

« Finally, the paper develops existing geographies of public art to explore the potential of participatory and 'socially engaged' art practices. » (*ibid.*: 465).

« Engagement is vital to these practices, 'good' examples of these works emerge through 'dialogic' moments between artist, site, and community, the more involved and engaged the 'audience' is and the more the work responds to the site the better. » (*ibid.*: 471).

Il me semble que dans ces cas encore la méconnaissance des géographes quant à la place de l'espace/du lieu dans l'art contemporain est responsable de cette évacuation du spatial (au profit de la communauté). Cette méconnaissance se note aussi bien dans la référence minimale que font Chang à l'Environmental Art et Cosgrove au Land Art pour

⁵⁹ De ce point de vue l'expression « *geographically related art* » est juste, au sens étroit du terme (géographie comme science).

traiter la question esthétique de la « *site-specificity* » au travers, pour le premier, d'une seule référence bibliographique à un texte de l'histoire générale de l'art occidental, ou pour le second d'aucune référence bibliographique⁶⁰, que dans la reprise de l'expression *New Genre Public Art* par Hawkins pour traiter de l'art participatif, qui efface, via sa formulation du type nouveau/ancien, tout le travail avec l'espace des artistes depuis les années 1960 et la manière dont ce travail met (a mis) l'espace au principe de la relationnalité, de la contextualité et de la non représentationnalité. Plus encore, dans une parenthèse de son introduction, Hawkins assume pour ses lecteurs cette position an-historique et non-informée par rapport à l'esthétique et à l'histoire de l'art en général. Elle infère que cette position est non problématique d'un point de vue scientifique :

« By the end of the paper some of the key themes in the geographical study of art should hopefully be clear, as will a series of methodological tools for exploring art works (this does not necessarily require the sorts of art historical knowledge you might think it does) and a number of starting points for further reading and exploration will have been provided. » (*ibid.*: 464).

Pour ces auteurs cependant, le Land Art (le Site-specific art ou l'Environmental art) apparaît bien comme le moment où quelque chose en art s'est joué autour l'espace, qui fonde son investissement actuel par la géographie culturelle de l'art (voir ci-dessous l'œuvre *Tagfish* du collectif Berlin). Je propose d'analyser sérieusement, avec les outils de la géographie et dans la pluridisciplinarité, cette matrice de l'art contemporain pour mettre en évidence le principe spatial qui l'anime en théorie et en pratique et qui fonde, via la pratique de terrain entendue comme manière de faire avec les dimensions matérielles et idéelles de l'espace, les dimensions contextuelles et relationnelles qui sont reconnues à l'art actuel aujourd'hui. Contrairement à ce que dit Rogers (2012 : 61), à propos des performances *in situ outdoor* :

« This engagement with geography has proliferated because practitioners are forced to engage with the qualities and politics of different places –from disused factories to virtual environments– and thus the relationship between space, place and praxis is continually being reconfigured »,

les artistes (« *art practitioners* ») ne sont pas forcés de travailler avec les qualités de l'espace où ils œuvrent et les rapports de pouvoir qui fondent le contexte de leur pratique localisée. Car le tournant spatial du Land Art ne réside pas seulement dans son *outdoor*, compris comme le fait que le Land Art a placé des objets d'art en extérieur, mais relève d'une spatialité plus complexe et systématique. Ce n'est donc pas de manière fortuite que la géographie trouve l'art sur ses terrains pratiques, mais aussi cognitifs et théoriques (cf. aussi Chapitre 5– 2. et 5– 3.2.), mais parce que celui-ci en a fait dans les années 1960-70 le principe radical de sa stratégie contre le « monde de l'art » institué et qu'en le faisant travailler dans toutes ses dimensions, il rencontre et fait travailler les collectifs sociaux, il construit sa dimension politique. Dans les sous-parties suivantes (cf. Chapitre 4– 3.1. et 3.2.), je propose d'interroger la spatialité de l'art contemporain à partir de la matrice land artistique états-unienne, puis en la redéployant, à partir d'elle, dans ce que j'appelle les arts du land contemporains (Volvey, 2007, 2010).

⁶⁰ Ou peut-être une référence indirecte au catalogue de l'exposition « Environment and place » de la Tate Modern ?

Enfin, parmi les approches actuelles non représentationnelles de l'art, il existe dans la géographie culturelle anglophone un courant plutôt phénoménologique qui s'attache à la relation émotionnelle et affective des artistes aux lieux et à leur présentation dans des formes artistiques, comme autant de sources pour un travail d'élaboration d'objets géographiques comme le paysage, la carte ou l'environnement. Il s'agit donc d'interprétations par les géographes de la créativité géographique des pratiques artistiques, soit l'exploration du « *geographical 'work' that art can do* » (Hawkins, 2011: 465). Ces courants sont documentés par Hawkins (2011) et, à propos de la performance issue du théâtre, par Rogers (2012). Hawkins traite d'une part, des « *creative geographies of landscape* » (« *living landscape*⁶¹ » – *ibid.*: 467) qui sont étudiées dans la tradition phénoménologique pour travailler les questions de la spatialité existentielle (« *being-in and moving-through landscape* » – *ibid.*: 467). D'autre part, elle rend compte des « *critical creative spatialities* » (*ibid.*: 468-469) qui, développées à partir de l'exemple des pratiques psycho-cartographiques des Situ (« *creative mapping* »), sont étudiées par la géographie critique émotionnelle⁶² pour travailler la question du pouvoir (domination, résistance, construction identitaire) et de la différence/diversité à partir du rapport corporel, émotionnel et affectif à la ville. Ces courants sont aujourd'hui surtout au fondement du développement des « *performance-based researches* » ou « *performance-based studies* » en géographie, qui correspondent à l'adoption de pratiques artistiques par des géographes à des fins scientifiques. Cette perspective sera traitée dans le Chapitre 5– 2.

4– 3. La matrice land artistique : les principes spatiaux d'un art contextuel et relationnel

En revenant maintenant sur l'analyse des manières de faire avec le lieu du Land Art états-unien que j'ai développée dans plusieurs textes (Volvey, 2002 ; 2003a ; 2005a ; 2007 ; 2010 ; 2012c –à paraître), je souhaite proposer les éléments d'une théorie spatiale et géographique de l'art contemporain (ou d'une partie de l'art contemporain). Il s'agit de montrer la pertinence d'une analyse géographique de l'art, qui s'attache à l'engagement avec l'espace/le lieu de la pratique artistique et dont procède la forme artistique.

4– 3.1. Fieldwork pour un land claiming : les stratégies spatiales du Land Art

« Heizer : The position of art as malleable barter-exchange item falters as the cumulative economic structure gluts. The museums and collections are stuffed, the floors are sagging, but the real space exists. » (in Beardsley, 1994: 13).

« Smithson : The more compelling artists today are concerned with 'place' or 'site'. » (in Kastner et Wallis, 1998: [pagination]).

Reconnaître la place du terrain dans l'art contemporain, via l'étude des éditions documentaires qui lui sont en partie dédiées (ouvrages, expositions, films) ou par le

⁶¹ Le thème est tiré d'une conférence qui rassemblait des géographes, des artistes et d'autres praticiens autour de l'engagement avec le paysage.

⁶² Soit la rencontre entre l'approche émotionnelle (Davidson *et al.*, 2007) et spécifiquement haptique (Paterson, 2009) des expériences spatiales et la perspective critique néo-marxiste centrée sur les questions de rapport de domination.

truchement de procédures de terrain, c'est reconnaître le changement de matrice artistique que le Land Art états-unien réalise à la fin des années 60. Considérer les implications du glissement sémantique qui s'est opéré de Earthwork (première appellation du Land Art états-unien) à Land Art afin de recentrer sur le *land* la réflexion sur l'art contemporain, permet d'aborder l'art par l'activité artistique et la spatialité, et, partant, de reconnaître dans le « faire avec » l'espace/le lieu le principe du caractère contextuel⁶³ (Ardenne, 2002) et relationnel⁶⁴ (Bourriaud, 2001) qui est aujourd'hui associé à une part importante et visible de l'art contemporain. En effet, le *land*, ce par quoi et avec quoi le Land Art approche et construit sa forme artistique, est à la racine de sa dimension politique, et, par là même nous le verrons, de sa récupération actuelle. En centrant l'analyse du Land Art, et de formes de l'art contemporain (cf. 4–3.2.), sur la dimension spatiale de l'activité artistique, on se donne les moyens de construire le « tournant spatial » de l'art tout en dépassant une conception essentiellement métaphorique de sa spatialité –conception qu'on trouve à l'œuvre par exemple au cœur de la réflexion de Bourriaud sur la relationnalité de l'art (2001)⁶⁵ et qui n'est pas sans rappeler les termes de l'approche performative de l'art en géographie (cf. 4–2.3.).

« Oppenheim : A sculptor in real time systems wouldn't want studio references to bleed into the land. He would want to have a new dialogue with the external site. (...) It was radical, if you consider late 1967 or 1968 as the time when those huge pieces were done. I defend the approach of radicality, the fact that outdoor works invited a dialogue with real time in ways that art had not done before⁶⁶. » (in Kastner et Wallis, 1998: 224-226).

⁶³ « Plutôt que de donner à voir, à lire des signes qui constituent, sur le mode référentiel, autant d'images, l'artiste 'contextuel' choisit d'investir la réalité d'une façon événementielle. Comme le dit Guy Sioui Durand, l'œuvre se réalise 'en contexte réel', de manière 'parallèle' aux formes d'art plus traditionnelles. (...) Son pari [de l'art 'contextuel'] : faire valoir le potentiel critique et esthétique de pratiques artistiques plus portées à la présentation qu'à la représentation, pratiques proposées sur le mode de l'intervention. [plus loin] Investir totalement le champ de la réalité. (...) Ce partenariat de l'art contextuel avec la réalité, par engagement bien compris, ne vise aucun sublime, ne cherche nulle transcendance. (...) C'est un fait, même si la perspective ouverte par les arts du contexte est critique et, comme telle dialectique ; même si elle est promesse d'une transformation, ne serait-ce qu'infime, de la réalité concrète, vécue au quotidien, où l'artiste choisit résolument d'opérer. Cantonné à l'ordre des choses, mais pour l'analyser, marié à lui, mais pour le bousculer, l'art contextuel fait en cela la preuve que l'activisme artistique peut valoir comme une *politique*, c'est-à-dire, à s'en tenir à l'étymologie du terme, comme une des formes possibles du 'gouvernement de la réalité'. » (Ardenne, 2002: 12-13 et 234-236).

⁶⁴ « La possibilité d'un art *relationnel* (un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et *privé*), témoigne d'un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l'art moderne. (...) Pour en esquisser une sociologie, cette évolution provient essentiellement de la naissance d'une culture urbaine mondiale, et de l'extension de ce modèle urbain citadin à la quasi-totalité des phénomènes culturels. (...) La ville a permis et généralisé l'expérience de la proximité (...) (...) Ce régime de rencontre intensif, une fois élevé à la puissance d'une règle absolue de civilisation, a fini par produire des pratiques artistiques en correspondance : c'est-à-dire une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être-ensemble, la 'rencontre' entre regardeur et tableau, l'élaboration collective du sens. » (Bourriaud, 2001: 14-15).

⁶⁵ « L'art (...) s'avère particulièrement propice à l'expression de cette civilisation de la proximité, car il *resserre l'espace des relations*, contrairement à la télévision ou à la littérature qui renvoient chacun à son espace de consommation privé, contrairement encore un théâtre et au cinéma qui regroupent des petites collectivités devant des images univoques. (...) L'art est le lieu de production d'une sociabilité spécifique : reste à voir quel est le statut de cet espace dans l'ensemble des 'états de rencontre' proposés par la Cité. [plus loin] L'art relationnel n'est le 'revival' d'aucun mouvement, le retour d'aucun style (...). Son postulat de base –la sphère des relations humaines comme lieu de l'œuvre d'art– n'a pas d'exemple dans l'histoire de l'art (...). » (Bourriaud, 2001 : 15-16 et 46).

⁶⁶ Extrait d'un entretien d'Oppenheim avec A. Heiss en 1992 [Intégralement publié en français in Tiberghien, 1995: 277-283 et, en anglais, in Kastner et Wallis, 1998: 202-205].

Le Land Art états-unien est reconnu pour une constellation d'artistes (Tiberghien, 1995) qui ont travaillé dans la seconde moitié des années 1960 et dans les années 1970, parfois au-delà, dans des directions similaires de sorte que, croisant sans cesse leurs trajectoires respectives, ils ont exposé ensemble aux Etats-Unis et en Europe, ont mis en vue des objets d'art formellement comparables, créés au moyen de démarches elles-mêmes comparables. Les disciplines de l'art associent traditionnellement aux œuvres du Land Art les termes d'*in situ* et d'*outdoor*, ceux-ci servant à décrire la nouvelle position de l'objet d'art dans le « monde de l'art » (Becker, 1988). En conduisant, en théorie comme en pratique, trois stratégies spatiales contre le « monde de l'art » (Becker, 1988) institué, et contre l'encodage et la marchandisation de la production artistique auxquels celui-ci procède, les land artistes font de la manière d'œuvrer d'art le *land* leur principal mode opératoire (pour une argumentation détaillée, voir Volvey, 2003, 2007 et 2010). Ces stratégies leur permettent d'installer leur art sur une nouvelle *frontier* fonctionnant dorénavant sous le régime de l'autorat. J'ai proposé, par conséquent, de prendre au sérieux la question du *land* chez les land artistes, de considérer que le glissement terminologique de *earthwork* à *land art* n'est pas insignifiant, et, après avoir abandonné une problématique de la terre/Terre (comme matériau, comme sujet de l'œuvre ou comme ensemble des places susceptibles d'être occupées par un objet d'art hors-sol), de ne pas réduire la question du *land* à une seule perspective paysagère (*landscape*) (cf. Chapitre 4– 1.1.). Une telle approche aborde l'art non par les formes accomplies et stabilisées, mais par la pratique et ses méthodes (l'œuvre de l'art), et place les objets (d'art) dans la perspective de celles-ci –et non de leur mise en vue. Elle se renforce de la mise au jour du schème juridique foncier et du contexte historique du Land use reform dans lequel ces pratiques et méthodes fonctionnent. Elle ouvre le champ sémantique du *land* pour rassembler dans un cadre théorique cohérent des éléments jusqu'à présents épars ou juxtaposés et construire une intelligibilité spatiale du Land Art. Une telle approche théorique du Land art, qui s'attache à des faits délaissés par les disciplines traditionnelles de l'art et les construit avec des méthodes inusitées d'elles (cf. 4– 1.), mobilise des outils théoriques et conceptuels de la géographie contemporaine, science de la dimension spatiale du social, tout en l'impliquant dans une interdisciplinarité inhabituelle. Ce faisant, elle fait participer le Land Art à une réflexion plus générale sur le tournant spatial des sociétés et des sciences sociales. Ma perspective s'est développée particulièrement à partir des œuvres land artistiques de Dennis Oppenheim⁶⁷, qui, par leur caractère expérimental quasi conceptuel, objectivent la dimension théorique de l'approche spatiale du Land Art, et à partir des œuvres de Christo et Jeanne-Claude, qui, par leur systématique, permettent de saisir les dimensions pratiques de son application.

« Oppenheim : Because I wasn't very excited about objects which protude from the ground. I felt this implied an embellishment of external space. To me a piece of sculpture inside a room is a disruption of interior space. It's a protusion, an unnecessary addition to what could be a sufficient space in itself⁶⁸. » (in Kastner et Wallis, 1998: 202).

⁶⁷ Oppenheim est un expérimentateur, sa production s'étend par conséquent bien au-delà du Land Art, vers le Body Art (dans un autre retournement de l'art sur le référent historique de l'entreprise de représentation), le Sound Art, par exemple.

⁶⁸ Extrait de « Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson », *Avalanche*, automne, 1970 [Intégralement publié en français in Tiberghien, 1995: 277-283 et, en anglais, in Kastner et Wallis, 1998: 202-205].

Je ne m'étendrai pas ici sur la manière dont les trois stratégies spatiales conjointes d'*outdoor* (le « en dehors » des institutions muséales), d'*in situ* (l'alternative à l'objet d'art trouvée dans le lieu) et d'échelle (le changement de grandeur de l'objet d'art) opèrent contre le monde de l'art institué dans le prolongement des recherches de Brancusi sur l'abolition du socle de la sculpture. Je dirai rapidement qu'il ne suffit pas de reconnaître la filiation du Land Art, via l'art minimaliste, avec la statuaire de Brancusi ou les problèmes d'installation du *Balzac* de Rodin (Krauss, 1979), mais qu'il importe de voir comment avec le Land Art la problématique de l'abolition du socle de l'objet d'art trouve son aboutissement, non pas dans le nomadisme de l'objet d'art (Tiberghien, 1995), mais dans le rapport de nouage réciproque dynamique de l'objet et du lieu : « L'œuvre d'art n'est pas posée dans un lieu, le lieu même est l'œuvre d'art » (Heizer, cité in Lailach, 2007: 1), « Le territoire n'est pas le site de l'œuvre, il en fait partie » (de Maria, cité in Lailach, 2007: 38). Je ne m'étendrai pas non plus sur les étapes par lesquelles les land artistes ont finalisé cette stratégie (à propos de Christo et Jeanne-Claude, par exemple, voir Volvey, 2003).

« Oppenheim: Andre at one point began to question very seriously the validity of the object. (...) And Sol LeWitt's concern with systems, as opposed to the manual making and placement of object art can also be seen as a move against the object. (...) I felt that very strongly and I knew there must be another direction in which to work⁶⁹. » (in Kastner et Wallis, 1998: 203).

« Oppenheim : L'objet était vraiment la cible. L'objet d'art était ce à quoi l'on tentait de trouver une alternative. » (Tiberghien, 1995: 98).

« Oppenheim: In my site markers of 1967 the notion of travel was coupled with the sense of place. Place kind of took place of the object... My simple act of issuing a stake and taking up a photograph of the piece and claiming, pointing out where it was on a map and describing it on the document was sufficient... The need to replicate, duplicate or manipulate form was no longer an issue. » (in Kastner et Wallis, 1998: 30 et Tiberghien, 1995: 98).

Mais je soulignerai en revanche deux points essentiels, qui apparaissent clairement dans ces citations d'Oppenheim, et qui révèlent la dimension théorique de l'approche spatiale du Land Art et la problématique foncière liée à sa mise en pratique. Tout d'abord, pour les land artistes, à l'instar de beaucoup d'artistes de leur génération, l'objet d'art était une cible à travers laquelle l'ensemble du système de l'art incriminé pouvait être atteint et inversement, pour eux spécifiquement, l'œuvre de l'art avec le lieu une solution pour en sortir. Avec la « dématérialisation » et/ou la regradation scalaire de l'objet disparaît le support de l'encodage esthétique de l'art par le monde de l'art institué et le véhicule de la relation dissymétrique entre ses acteurs, le produit du rapport de représentation à la réalité, le moyen de la marchandisation de l'art ; et, avec la délocalisation *outdoor* de l'activité artistique, le lieu devient la ressource de l'art, sa mise en œuvre artistique la condition de la recomposition d'un monde de l'art *situé* et de l'avènement d'un monde de significations construit dans un objet-lieu d'art qui en constitue le régime spatial de visibilité. Je soulignerai ensuite, le contexte juridique (le régime foncier états-unien) et historique (le mouvement civique du Land use reform) qui facilite cette triple stratégie spatiale. La stratégie d'*outdoor* amène le land artiste à investir un espace/lieu qui n'est pas préalablement dédié à la fonction artistique, et la stratégie d'*in situ* à le substituer à l'objet d'art. Face à ce paradoxe spatial, il doit donc conduire un *land claiming* pour obtenir le droit de produire et de mettre en vue *outdoor* un objet-lieu d'art, *a fortiori* un objet-lieu de grande dimension. Or historiquement, aux Etats-Unis la fonction et

⁶⁹ Extrait de « Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson », *Avalanche*, automne, 1970.

les droits qui sont reconnus à un sol procèdent de son usage (de Soto, 2005 [2000]) : l'affectation d'un usage à un sol par le *squatter*, l'*homesteader* (le colon) ou le *miner* (le mineur), le jalonnement et le travail en continu de celui-ci pour/selon cet usage, sont les fondements légaux de la revendication du sol, ces occupations et ces usages de l'*unpatented land* se trouvant reconnus après coup par des droits et un acte de propriété (*deed*)⁷⁰. Le *Homestead Act* de 1862 est la traduction formelle de l'instauration de l'usage du sol en métadroit foncier. Les termes de sa formulation se retrouvent précisément dans la dernière des trois citations d'Oppenheim ci-dessus (« *issuing a stake* », « *claiming* »). Ainsi, dans le contexte juridique réglant la question foncière aux Etats-Unis, le faire avec les lieux, le terrain (*fieldwork*), est une conséquence pratique de la revendication du sol (*land claiming*) qui découle des stratégies d'*outdoor* et de d'*in situ* : l'artiste doit faire un usage artistique du lieu qu'il revendique pour son objet-lieu d'art, et en l'œuvrant d'art il le transforme. L'objet et le lieu se trouvent alors noués dans une pratique qui associe *land claiming* et *fieldwork*. Dans les années 1960, le mouvement civique du *Land Use Reform* qui remet en cause ce droit foncier, notamment pour des raisons écologiques, et conduit à son abrogation par l'Etat fédéral en 1976 (*Federal Land Policy and Management Act*), constitue le contexte d'action historique du Land Art. L'influence de ce contexte sur les land artistes est sans doute augmentée par l'accomplissement en juillet 1969 de la conquête spatiale états-unienne et par les associations déclenchées par l'imagerie de la main mise états-unienne sur la lune et des premiers pas sur la surface lunaire de Neil Armstrong –cette référence est, en effet, l'une des interprétations possibles de deux œuvres d'Oppenheim *Identity Strecht*, 1970-1975, Artpark, Lewinston, New York (image 16 –cf. Chapitre 2– 4.3.), et *Ground Mutations – Shoe Prints*, november 1969, Kearny, New Jersey and New York.

« Oppenheim: Recently I have been taking galleries apart, slowly. I have a proposal that involves removing the floorboards and eventually taking the entire floor out. I feel this is a creeping back to home site⁷¹. » (in Kastner et Wallis, 1998: 203).

Tandis qu'à partir du début des années 1970, la mise en place des institutions et des programmes du *Land Reclamation*⁷² (1973 et 1977) constitue le cadre de celle-ci –voir les appels de R. Smithson⁷³ (1979: 220) dans ce sens et ses initiatives auprès des entreprises minières ; le *Grand Rapids Project*, 1974, Belknap Park, Grand Rapids, Michigan, de Robert Morris ; l'exposition *Earthworks: Land reclamation as sculpture* organisée en 1979 par Seattle Art Museum and King County Arts Commission, etc.

« Christo et Jeanne-Claude : L'essentiel de [nos] projets est la prise de possession de l'espace » (in Yanagi, 1989: 198)

L'analyse d'œuvres de Dennis Oppenheim de la fin des années 1960 –par exemple, la série des *Site Markers* de 1967 (cf. citation ci-dessus), des *Gallery Transplants* de 1969 (images 45 et 46, ci-dessous), et *Salt Flat*, 1969 (image 47, ci-dessous), véritables variations sur l'acte de *land claiming*–, et la prise en considération des citations récurrentes des land

⁷⁰ Au 19^{ème} siècle siècle, les *Occupancy laws* (droits cabane, maïs ou tomahawk) correspondent à l'extension à toutes les terres, quel que soit leur statut juridique, d'un droit de préemption accordé au XVIII^e siècle aux occupants des terres fédérales en reconnaissance de l'usage préalable qu'ils en ont fait.

⁷¹ Extrait de « Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson », *Avalanche*, automne, 1970.

⁷² Processus de réhabilitation des terrains et ressources détériorés (sol, végétation, eau) par une activité humaine afin de rétablir des conditions équivalentes à celles qui prévalaient avant la détérioration, soit dans la perspective d'un nouvel usage (reconversion) soit dans celle d'un classement en réserve naturelle (restauration).

⁷³ Texte publié sous le titre « Untitled (Across the country...) », in Kastner et Wallis (1998: 251).

artistes sur le lieu (cf. ci-dessus), soutiennent la pertinence de cette approche foncière du Land Art que j'ai proposée –approche qui en fait un art du *land* à proprement parler. Sur la documentation cartographique et photographique de la série des *Gallery Transplant*, 1969 d'Oppenheim, l'acte de délocalisation et de transplantation d'une salle d'un musée –où il expose par ailleurs–, vaut pour la stratégie d'*outdoor*, il implique un acte d'arpentage qui indique un *land claiming* –découpage d'une parcelle qui évoque l'unité cadastrale élémentaire d'un township–, tandis qu'à l'intérieur de cette aire, par activation des dimensions du *land* – « *activated surface ice/snow* », mais aussi le vol d'oiseaux, etc.–, un œuvre d'art éphémère a lieu (« 24 hours »).

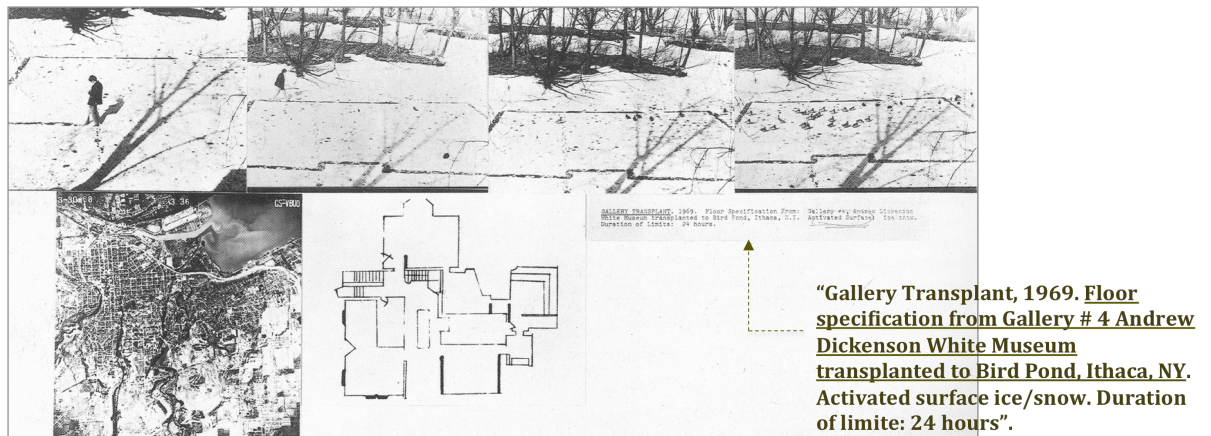


Image 45 : Documentation de *Gallery Transplant*, 1969, Bird Pond, Ithaca, New York, de D. Oppenheim (Source: Collection Detroit Institute of Arts, Modern Arts, Detroit, Michigan).



Images 46 et 47 : À G. Détail de *Gallery Transplant*, 1969, Bird Pond, Ithaca, New York. À D. Documentation de *Salt Flat*, 1969, D. Oppenheim (Source: Collection Detroit Institute of Arts, Modern Arts, Detroit, Michigan).

Pour définir la spatialité d'une telle forme artistique, j'ai proposé de mobiliser les apports conceptuels du géographe français A. Berque (2003) sur la notion de lieu –entre *topos* et *chôra*– et de les articuler aux conceptions de la spatialité dans la géographie française contemporaine (Lussault, 2003, 2007) (voir Volvey, 2003, 2007, 2010). Il ne s'agit plus, en effet, d'art *dans* un lieu : soit un objet exposé quelque part et qui entretient avec le lieu où il se

tient un rapport d'extériorité, celui-ci lui servant de réceptacle ou de condition de mise en vue. L'objet d'art ne se trouve pas seulement dans un lieu (ou un *topos*), il est *du* lieu et surtout *avec* le lieu, il est objet-lieu d'art. Pour aborder cette dimension intrinsèquement spatiale de l'objet d'art, il faut abandonner une conception essentiellement positionnelle du rapport entre les choses et les lieux qu'elles occupent, soit une conception centrée sur les objets fabriqués par les artistes, pour promouvoir une conception relationnelle des lieux aux choses qui les occupent. Cette conception, pour laquelle je propose donc de recourir à la définition berquienne du lieu comme *chôra*, qui met l'accent sur le mouvement de liaison chose/lieu, de concrétisation réciproque (la chôresie ou « le croître-ensemble »), et partant, sur ce qui les lie : la pratique artistique comme faire avec les lieux (*land claiming* et *fieldwork*). La pratique artistique met en lieu (et non pas seulement localise) l'idée d'objet et « œuvre d'art » le lieu. On peut ainsi mesurer les limites conceptuelles de la notion d'*in situ* rapportée habituellement au Land Art états-unien dans la mesure où elle fait valoir un rapport d'extériorité entre l'objet et le lieu (*topos*) marqué par « *in* » – celui-ci servant de réceptacle et de condition de mise en vue à celui-là. On peut aussi mesurer les limites théoriques qu'il y a à rapporter la question de la spatialité de l'art au seul objet matériel. Le lieu n'est pas un nouveau socle pour un objet d'art *in situ*, mais, suivant les termes d'A. Berque, une « matrice » de l'objet-lieu d'art dont celui-ci est le « porte-empreinte ». Ainsi, dans la pratique land artistique, le *land* est à la fois terrain-cible d'un *land claiming* artistique (*track of claimed land*), champ d'un travail artistique (*fieldwork*), élément dynamique de la concrétisation de l'idée d'objet et du lieu dans un objet-lieu d'art (*chôra*).

« Traditional three dimensions sculptural space is designed by the artist. There is another space what we usually do not think about. (...) You funnel 24 hours around the clock in space designed by architects, urban planners, politicians. Space with jurisdictions, meanings, uses. Now what we do Jeanne-Claude and myself, we borrow that space and we create gentle disturbance for few days. (...) And we inherit everything that is inherent to that space to become a part of the work of art. We don't invent the politics of The Reichstag, we don't invent the ecology of Surrounded Islands. (...) This is why the use of the urban and rural space is so much important. (...) We are borrowing that space (...) and benefitting that space from the streets, from man made structures, from the natural forms. From the movements of the natural forms. » (Entretien avec Christo and Jeanne-Claude, Volvey, 2003).

Mais de quelles dimensions du lieu l'objet-lieu d'art se fait-il porte-empreinte ? Par le truchement du *land*, par la prise foncière par laquelle s'initie l'intervention land artistique, l'art se mondanise autrement : il devient contextuel, relationnel et global. C'est parce que le land artiste projette une idée d'objet d'art sur un sol non affecté à l'usage artistique et doit travailler ce sol pour obtenir le droit d'y mettre en vue l'objet projeté, et que, ce faisant, il en perturbe le régime de propriété et d'usage ordinaire du lieu, que son projet mobilise le collectif social auquel il s'adresse – la communauté des usagers, résidents, propriétaires, administrateurs, gouvernants, etc. –, et implique les membres de la communauté et des corps de métier avec lesquels il procède. Si ces situations interactionnelles et transactionnelles recomposent un autre monde de l'art, elles créent aussi les conditions de possibilité du dégagement des dimensions à la fois matérielles et idéelles du lieu, et de leur mise en jeu, en forme et en vue dans des objets-lieux d'art. En particulier, la pratique land artistique en s'insérant dans la cité, objective les manières pré-réflexives qu'a le collectif social de se rapporter au *land*, fait lever des questions/conflits attachés au *land* qui dépassent le strict corpus esthétique, révèle et fait fonctionner des mécanismes internes au dispositif sociétal, et atteint ce faisant une dimension globale (tous les domaines et les registres de la vie sociale

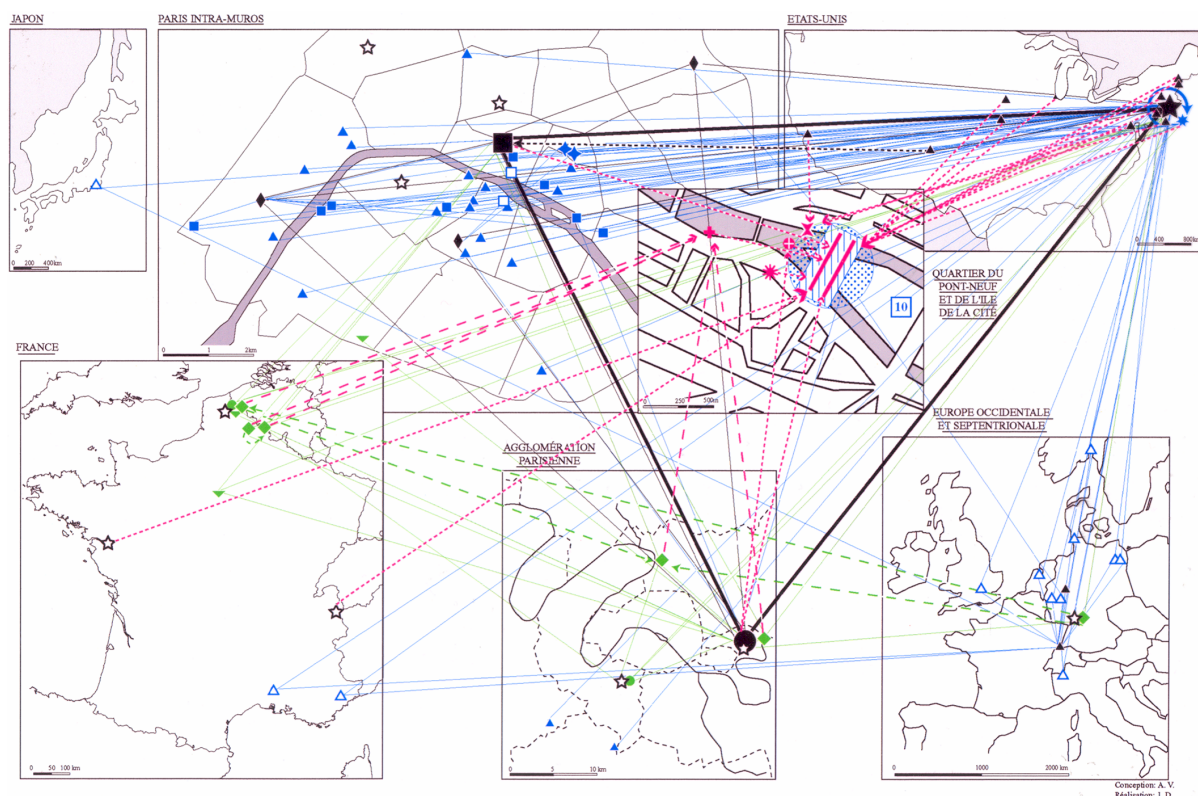
sont touchés et constituent à la fois le contexte et les ressources de l'action). En l'abordant par le foncier, le projet land artistique états-unien travaille radicalement et fondamentalement le collectif social, l'engage à co-construire un monde qui n'est pas insensé (pour lui), un monde tissé de valeurs et de significations situées –i.e. à la fois attachées au lieu et relatives aux situations qui les ont faites émerger et dans lesquelles elles ont été élaborées. En l'abordant par le foncier, le projet land artistique participe à la construction collective d'une territorialité. Ces valeurs et significations seront alors rassemblées, stabilisées et manifestées dans les objets-lieux d'art. Les opérations de *land claiming* et *land working* ont pour effet de substituer à la valeur d'usage traditionnelle du lieu une valeur d'échange (ou dialogique) participant à la définition d'un régime postmoderne de rapport au monde (Besse, 1992) –un régime présentiste de valeurs et de significations attachées à un lieu, co-construites dans des situations dialogiques pluriactorielles et temporairement stabilisées dans l'objet-lieu d'art.

Ainsi, le terrain en art correspond à l'ensemble des procédures concrètes encadrées par des protocoles par lesquelles le land artiste assure sa prise foncière et réalise la concrétisation réciproque de l'idée d'objet et du lieu (la chorésie) pour les nouer en un objet-lieu d'art souvent de grande dimension, temporaire ou éphémère (Volvey, 2005a, 2010) –soit, l'aboutissement d'un *land claiming* via un *fieldwork* dans un droit de transformation du lieu en objet-lieu d'art, temporaire ou définitive. Ces procédures font du Land Art un « faire avec l'espace/le lieu ». Le terrain artistique se décline en deux manières distinctes de faire avec le lieu : terrain politique et terrain scientifique. S'agissant du terrain scientifique (observations, mesures, enquêtes, entretiens, expérimentations en milieu ouvert), il s'organise en actes de recherche à visée cognitive impliquant à la fois les sciences empiriques fondamentales et les sciences de l'ingénierie. Une situation méthodologique orientée vers un savoir d'action –i.e. visant la concrétisation de l'objet et du lieu– et il est commandé par une logique de maîtrise des situations, il donne plutôt lieu à un encyclopédisme du factuel à la fois diagnostique et prédictif. Il instaure un monde de l'art *situé* pluri-actoriel peuplé de scientifiques, d'experts et d'ingénieurs. Mais sa visée cognitive peut être plus fondamentale, quand il fait émerger une intelligibilité proprement géographique du lieu, un savoir spatial qui est aussi construit dans l'objet d'art-lieu (cf. Chapitre 5– 2.). Le terrain politique, quant à lui, comprend toutes les formes d'interlocution et de négociation (lobbying, porte-à-porte, audience publique, etc.) que l'artiste doit mener dans le cadre de son *land claiming*. Ces procédures instaurent un monde de l'art *situé* pluri-actoriel fait de juristes, de politiques, d'administrateurs, d'usagers et résidents, de journalistes. Ce terrain donne lieu à au moins deux types de savoir. D'une part un savoir juridico-politique de type procédural (savoir relatif aux règles du fonctionnement politique d'un collectif social donné, aux régimes de propriété et à l'exercice des compétences territoriales et sectorielles, aux réglementations territoriales et sectorielles, etc.), d'autre part un savoir de type idéal, dont la spécificité est qu'il émerge du travail de terrain et se co-construit en celui-ci comme un savoir *du* lieu pour le collectif d'acteurs. Le terrain politique est proprement symboligène, les procédures qui lui sont liées permettent de trouver/créer et d'objectiver la dimension idéelle du *land*, les dimensions signifiantes du rapport au lieu, et de la construire comme ressource dans l'objet d'art. L'activité de terrain déployée par l'artiste instaure un autre « monde de l'art », un monde de l'art que j'ai qualifié de *situé* afin de faire valoir à la fois, sa différence avec le « monde de l'art » institué et ses principales qualités relatives et relationnelles –soit un ensemble formé des relations attachées au processus de l'œuvre en train de se faire et constituant son contexte d'émergence. On retrouve les « *spatial*

relations » qui, selon Beeren (cf. 4– 1.1), thématisaient *Sonsbeek 71 buiten de perken* et qu'il envisageait comme une conséquence de la méthode artistique (« *working methods* »).

La reconnaissance de la dimension *chôraïque*⁷⁴ de l'objet d'art, invite à considérer sous un dernier angle la question de la spatialité de l'objet-lieu d'art, cette fois dans la perspective de son rapport avec la spatialité de la pratique artistique de terrain. Il s'agit de ne pas se laisser prendre par la dimension proprement *topoïque* de l'objet. L'activité artistique œuvre d'art un ensemble de lieux séparés les uns des autres, différenciés par leur substance, leur étendue, leur métrique, et les met en relation à travers l'ensemble des situations artistiques qu'elle génère. Elle a, de fait, une spatialité complexe (grandeur, métrique), non congruente avec la spatialité manifeste de l'objet-lieu d'art concrétisé. Cependant la spatialité de l'objet-lieu d'art ne peut être pensée sans cet agencement réticulaire de lieux formant la dimension spatiale de l'activité artistique dont elle procède et à laquelle elle renvoie. Le cartogramme des dimensions spatiales du *Pont-Neuf Wrapped, Paris, 1975-85* de Christo et Jeanne-Claude (Carte 1) est une tentative de synthèse graphique de cette articulation particulière d'échelles, de métriques et substances des objets-lieux d'art du Land Art, que j'ai faite pour ma thèse (Volvey, 2003, 2010). Tout fonctionne comme si en découpant et en empruntant un lieu, le land artiste individualisait une micro situation géographique puis, en la travaillant, mettait en évidence et faisait fonctionner les liens d'interspatialité qu'elle entretient avec un ensemble d'autres lieux/espaces. Or, cette manière qu'a l'activité artistique non seulement d'emprunter un lieu, mais de rattacher cette prise locale à son espace relationnel et d'étendre, de réorienter, de reconfigurer à travers les déplacements matériels, immatériels et idéels qu'elle génère un nouvel espace relatif à elle, est non seulement opératoire mais proprement symboligène. Les représentations et significations ainsi levées du lieu, seront alors rassemblées et stabilisées dans des objets-lieux monumentaux – monumentaux du fait de leur dimension, mais aussi de leur capacité à manifester ce sens. L'objet-lieu d'art opère une condensation signifiante de l'œuvre de l'art avec les lieux et y renvoie sur un mode synecdotique (Debarbieux, 1995).

⁷⁴ Néologisme obtenu par dérivation du terme *chôra* proposé par A. Berque. Cet adjectif se rapporte à l'objet-lieu, tandis que je recours à « chôrésique » pour renvoyer au processus de concrétisation réciproque du lieu et de l'objet via la pratique.



Carte 1 : Cartogramme des spatialités de *The Pont Neuf Wrapped, Paris, 1975-1985* (Sources : Volvey, 2003a et 2010). La couleur bleue renvoie aux lieux du land claiming et du fieldwork, la couleur verte aux lieux de fabrication de l'objet textile, la couleur rose à ceux liés à l'installation de l'objet-lieu d'art⁷⁵.

La définition du Land Art comme manière de faire avec les lieux en art permet de rendre compte de l'importance de la carte et de la cartographie –importance qui lui est reconnue (Tiberghien, 1995, 2007 ; Brayer, 1995 ; Regimbald, 2008 ; Corbel, 2008)–, mais en quittant le point de vue morphologique souvent privilégié par les auteur-e-s (Volvey, 2003, 2007). Les terrains scientifiques mobilisent les cartes et l'écriture cartographique pour découper, inventorier, mesurer, localiser, décrire, contrôler le lieu (cartes topographiques, cartes descriptives thématiques, cartes diagnostiques), et le construire dans l'objet d'art-lieu (canevas géodésiques, cartes projectives de synthèse). Sur le terrain politique, par le truchement des cartes introduites dans les négociations entre acteurs, le lieu dans toutes ses dimensions devient objet d'interlocution ; par le truchement d'opérations cartographiques dont les cartes éditées constituent éventuellement le support, l'objet d'art-lieu est construit dans l'interlocution. L'acte cartographique (lecture et écriture), parce qu'il organise spatialement les énoncés séquentiels du dialogue entre acteurs, parce qu'il peut être aussi bien diagnostique que projectif, parce qu'il peut jouer des échelles et se déployer en séquences pour intégrer les temporalités du projet, aide à la réalisation de la liaison dynamique de l'idée d'objet et du lieu. La carte ici n'est pas une forme accomplie stabilisée dans un rapport d'inventaire, d'imitation ou de traduction du monde, elle est un moyen plastique de la médiation du rapport au monde et de la construction progressive d'un monde de significations dans/avec la co-action artistique : elle est dotée d'une puissance performative et configurante (Mondada, 2000). Par le truchement de la carte et par le jeu de l'acte cartographique le monde prend forme mais surtout sens pour un collectif social engagé dans l'action artistique, et celui-

⁷⁵ La légende détaillée peut être retrouvée dans les textes-sources.

ci prend « ce » sens comme axe de la transformation de son monde en objet d'art-lieu. La carte correspond alors à la concrétisation dans la forme artistique de la valeur d'échange du lieu identifiée par J.-M. Besse (1992). La carte et l'acte cartographique sont les opérateurs d'un engagement artistique du public chez qui l'action se substitue à la contemplation du sujet de la représentation fixé dans une image (le paysage). Il n'est pas surprenant ainsi que la carte devienne une des formes artistiques du Land Art⁷⁶, certains objets d'art-lieu s'apparentant à des formes cartographiques (par exemple, *Untitled, King County, Seattle project : Johnson Pit # 30, 1979* de Robert Morris ; la majorité des œuvres de Christo et Jeanne-Claude⁷⁷ ; *Annual Rings, 1968*, et autres transpositions cartographiques d'Oppenheim) et, plus encore, à des énoncés cartographiques (micro récits situés). L'objet-lieu cartographique est la concrétisation temporaire des « géographies » (valeurs et significations attachées au lieu) engendrées dans cette action. Par ailleurs, la carte comme forme artistique s'accorde aussi avec la stratégie esthétique des land artistes états-uniens. L'objet-lieu cartographique, en tant que dispositif de réception esthétique de l'objet d'art (Ruby, 2002), est l'opérateur et le cadre d'une nouvelle attitude spectatrice, une attitude distincte de celle encodée dans la perspective linéaire de la peinture de paysage et devenue habitus esthétique. Environnement esthétique (au sens de Kaprow), la carte rend (techniquement et mentalement) accessible au public des lieux de l'art non réservés (souvent publics et routiniers, parfois isolés) ; elle contrecarre sa stratégie de possession d'un objet d'art marchandise ; elle lui impose une appropriation de l'objet-lieu décentrée, en mouvement, non frontale et du dedans, faite de déambulations et de stations successives organisées dans un parcours, éventuellement faite de survols aériens pour le déploiement d'un point de vue zénithal et la réalisation d'une sommation cinétique de l'objet, et faite aussi d'interférences entre spectateurs (Volvey, 2003).

Dans la pratique *land* artistique, espace/lieu cible et ressource de la pratique, espace/lieu et spatialité de l'effectuation de la pratique et espace et spatialité de la forme artistique sont rassemblés dans une dynamique qui met en interaction les trois éléments de définition du caractère public de l'art (espace juridique du domaine public⁷⁸, espace social du public, espace politique du débat) et dépasse, ainsi, à la fois l'acception métaphorique de la spatialité de sa relationnalité et l'aspatialité de la considération de sa contextualité.

« Christo : Le projet [Running Fence] n'est pas seulement le tissu, des mâts en acier, une barrière. Le projet se déroule ici et maintenant, chacun de vous en fait partie, pour ou contre le projet vous en faites partie... Quelle que soit votre opinion, vous faites partie intégrante du processus de création. Je suis persuadé que l'art du 20ème siècle n'est pas une expérience individualiste. C'est une expérience politique, sociale et économique que je partage avec vous tous ici présents. N'allez pas croire que j'ai mis en scène cette audience d'appel, les émotions et les craintes que l'on y vit. Mais ça fait partie du projet. J'aime vivre les choses en direct, comme des expéditions dans l'Himalaya ou en Nouvelle Guinée. » (in Maysles, 1977 –sous-titres français du film).

Les trois stratégies spatiales (*outdoor, in situ*, échelle) du Land Art qui installent l'art en dehors de l'espace dédié de/par l'institution muséale (musée, galerie, festival, etc.) et

⁷⁶ A côté du paysage justement, que des land artistes déconstruisent (N. Holt, en particulier).

⁷⁷ Tiberghien (1995: 171) analyse *Wrapped Coast, Little Bay, Australia, One Million Square Feet, 1969*. J'ai fait une analyse systématique de cette dimension cartographique de l'objet-lieu d'art christo-jeanneclaudien dans ma thèse (Volvey, 2003 –voir aussi Volvey, 2005a).

⁷⁸ Que ce soit d'ailleurs un espace de propriété publique ou un espace sur lequel s'applique les réglementations publiques.

l'amènent à œuvrer d'art les dimensions matérielles et idéelles du lieu, sont au fondement de l'établissement du Land Art en matrice de certains courants de l'art contemporain. Une influence complexe puisqu'elles sont aussi devenues les conditions de l'instrumentalisation de l'art, par l'ingénierie spatiale, dans les politiques d'art public pour revaloriser tout azimut les lieux.

« A.-F. P. : Vous dites que tout est esthétique. En 1961, quand vous avez décidé de travailler à l'extérieur, était-ce un rejet du système des galeries ? (...) Christo : Avec ce projet, je voulais bousculer notre notion de l'art. Sortir du Musée, hors de la galerie, loin de ce qui pourrait être appelé l'espace contrôlé de l'art. Bien sûr ces projets prenaient possession d'un espace public. Ils étaient conçus pour questionner la notion habituelle de l'art dans une galerie, un musée ou un espace "protégé", un espace régit par des règles. (...) Nos projets, en allant au-delà de ces lieux, devenaient autre chose. Une symbiose entre l'art, l'architecture et l'urbanisme. » (in, Penders, 1995: 25).

Dans la prise foncière et l'œuvre de l'art avec le lieu s'origine, en effet, l'horizon politique de l'activité land artistique, pour autant qu'il est entendu (pour reprendre les mots d'Ernest Pignon-Ernest), que le Land Art ne fait pas du politique avec des images politiques – selon une politique de la représentation –, mais grâce à ses manières de faire avec le lieu qui engage le public – selon une politique de l'action qui, ce faisant, atteint la signification. Le Land Art est ainsi au fondement des pratiques artistiques relationnelles et contextuelles (dans l'espace public ou pas), en particulier celles qui ont pu être décrites comme New Genre Public Art – soit, pour reprendre l'expression de Ardenne (2002: 236), « une politique, c'est-à-dire comme une des formes possibles du 'gouvernement de la réalité' ». Mais s'y origine tout autant un horizon économique, dans lequel l'art devient instrument du *marketing* et du *branding* du lieu/de l'espace public, par la puissance publique, auprès d'un public (cf. 4–3.2.). Avec ses stratégies spatiales, le Land Art inaugure la question des rapports problématiques entre les trois polarités de la question de la *publicness* (le domaine public, le public, débat public), adoptant au passage toutes les positions possibles entre les initiatives de développement *top down* et les initiatives *bottom up*.

Le Land Art, je l'ai dit, a substitué le lieu à l'objet dans l'objectif de rompre avec la « *commodification* » de l'art (l'art marchandise encodé par le monde de l'art institué qui circule sur ses réseaux marchands entre des lieux dédiés), l'objet-lieu d'art apparaissait donc aux land artistes comme non susceptible d'être mobilisé dans des processus de valorisation et dans des circuits marchands contrôlés par le monde institué de l'art : l'objet-lieu d'art était supposé intransportable.

« Smithson : I don't think you are freer artistically in the desert than you are inside a room [of a gallery]. Heizer : I think you have just as many limitations, if not more, in a fresh air situation. » (in Kastner et Wallis, 1998: 203).

Ce faisant, les difficultés liées au rapport paradoxal entre les stratégies d'*outdoor* et d'*in situ*, les ont conduits à replier leur travail avec le lieu/l'espace dans le cadre facilitateur des programmes de Land Reclamation (cf. ci-dessus), à le replier dans l'espace public (domaine public). Le problème de l'accès au sol (le long processus de *land claiming* et le risque qu'il échoue) y est alors réglé, tandis que la possibilité d'une transformation ou d'une valorisation artistique du lieu y est préservée, mais au risque de la perte de son rapport au public. Dans le prolongement des appels et slogans de Smithson (« Spiral Jetty is an ecological work of reclamation »), et des premières expériences de Morris à Grand Rapids (*Grand Rapids Project*, 1974, Belknap Park, Grand Rapids, Michigan), les land artistes vont

investir cette solution⁷⁹ –et faire assurer la prise foncière par les musées et les galeries (la Dia Art Foundation, par exemple) qui achètent en concession des sols à faibles enjeux et conflits (désert, carrières, marais, friches, etc.). Ainsi le Land Art se redéploiera dans l'Environmental Art. Une œuvre comme celle de l'artiste états-unienne Julie Bargman qui, aidée de son D.I.R.T. Studio (Design Investigations Reclaiming Terrain), conduit des politiques participatives de réhabilitation de sites miniers (*Testing the Waters Park*, Vitondale Colliery Park Reclamation, Pennsylvanie, 1995-2004) ou industriels (*Ford River Rouge*, Dearborn, Michigan, 1999-2001) dans le cadre des programmes de Land réclamation, est très représentative de cette filiation (www.dirtstudio.com). Certains land artistes comme R. Morris ou R. Sierra, investiront ce nouveau cadre pour leur pratique, tout en dénonçant les risques de ce « ménage à trois » (Morris, 1980) : l'instrumentalisation de l'art par les entreprises et les collectivités territoriales pour des formes de valorisation des sols au nom de la réhabilitation écologique (Lausson, 2009) –motif de réhabilitation qui s'étend aujourd'hui à d'autres formes de remédiation (sociale) pour d'autres lieux.

« Morris: (...) cela serait peut-être une supposition circonvenue que de supposer que les artistes engagés dans des paysages industriellement détruits choisiraient nécessairement et invariablement de convertir de tels sites en des places idylliques et rassurantes, rachetant ainsi socialement ceux qui ont gaspillé le paysage en premier lieu. (...) Sera-t-il plus facile à l'avenir d'éventrer le paysage pour une dernière parcelle d'énergie non renouvelable si l'on peut trouver un artiste (bon marché, bien sûr) pour transformer la dévastation en une œuvre d'art moderne et inspirée. Ou, au moins, en un endroit amusant. À la rigueur, en un parc propre où l'on ne court aucun risque⁸⁰. » (in Lausson, 2009 –et traduit par l'auteure).

« Sierra : Ce qui est en jeu, dans le contexte d'un travail in situ, reste problématique. (...) Les travaux qui sont conçus dans le cadre d'institutions gouvernementales, corporatives, religieuses ou éducatives risquent bien d'être lus comme des symboles de ces institutions. Une façon d'éviter cette pollution idéologique, pour ainsi dire, c'est de choisir des sites abandonnés qui ne peuvent pas prêter à une erreur d'interprétation idéologique. Mais il faut bien admettre qu'il n'y a pas de site idéologiquement neutre. Tout contexte a son cadre et ses implications idéologiques. C'est une question de degré. » (in Poinot, 1999: 95).

Avec le Land Art, en s'installant dans l'espace public (domaine public), l'art a glissé sous l'autorité du maître d'ouvrage, pour lequel, à l'instar de l'architecte, l'artiste se fait maître d'œuvre répondant à une commande définie dans un cahier des charges et financée par une subvention. Les collectivités territoriales (experts, politiques) sont devenues des acteurs majeurs et dominants d'un monde de l'art institué reconfiguré, des donneurs d'ordre dont la visée est la valorisation économique ou sociale de l'espace sur lequel ils ont compétence, des encodeurs de l'art dont les valeurs et les projets doivent trouver à s'incarner dans les formes artistiques. C'est ce prolongement qu'on retrouve dans la politique des villes créatives –pour ce qui concerne l'art. Nous verrons avec une œuvre du collectif Berlin, *Tagfish*, que les

⁷⁹ L'exposition *Earthworks: Land Reclamation as sculpture*, du Seattle Art Museum et du King County Arts Commission, de 1979, rassemblait de nombreux land artistes. *Effigy Tumuli*, 1984-1985, Buffalo Rocks, Illinois, de Michael Heizer est aussi une œuvre de Land Reclamation.

⁸⁰ Extrait de l'intervention de Robert Morris au vernissage de l'exposition *Earthworks : Land Reclamation as Sculpture*, le 31 juillet 1979. Dans la version amendée de son intervention Morris (1980) écrit : « A number of issues, or perhaps pseudo- or non-issues, are raised by this possible *ménage à trois* between art, government and industry. (...) The issue of art as land reclamation is of course blurred by appeals by industry to the 'public need' for more natural resources, and thus more mines en environmental entropy which need cleaning up. (...) Art is always propaganda –for someone. It makes little difference what forces make use of art. ».

artistes peuvent en faire l'objet d'une critique conduite par le truchement d'une approche précisément spatiale (cf. 4– 3.2.).

Face à cette récupération du Land Art, les artistes ont développé au moins trois tactiques qui ont infléchi la matrice land artistique et contribué ainsi à son historicisation.

« Christo : When I was in Washington at a meeting for the *National Endowment* to make some possible efforts to better relations between artists and business people and the big corporations, in the end I was so furious that I told them, why should we not talk in decent terms ? The business community and the government always try to see artists as the orphans and the blind, on a charity level. Why not talk on the ego level? Artists have a great ego and you, the company, have a great ego. There is nothing wrong with that. » (in Diamonstein, 1979: 96).

1- Le choix radical de l'engagement avec l'espace dans des propositions *outdoor* et *in situ*, afin de toucher tous les publics et de viser une stratégie de retournement de l'instrumentalisation des artistes par les collectivités territoriales : le refus des programmes de Land reclamation ou de toutes formes de commandes/subventions publiques et la systématisation inverse de la méthodo-logique land artistique (*land claiming* et *fieldwork*), afin de chercher à faire fonctionner les maîtres d'ouvrage (les collectivités territoriales, la puissance publique) sous le régime du maître d'œuvre (l'artiste) appuyé sur un public participatif. Cette tactique donne lieu à un art du projet participatif, aux temporalités parfois longues –c'est toujours celle des Christo (Volvey, 2003a, 2005a, 2010), c'est aussi celle du collectif La Luna (Volvey, 2012b). Cette radicalité place le Land Art au cœur du New Genre Public Art, mais la base de son fonctionnement est bien spatiale (cf. 4– 3.2., *The District Six Public Sculpture Project*).

2- Le choix de l'évitement de la dimension publique de l'espace public pour échapper à l'instrumentalisation de l'art par la puissance publique qu'elle conduit via l'espace : *land claiming* sauvage/illégal affirmé mais impliquant un *fieldwork* superficiel (en plusieurs sens du terme). Une pratique qui tend vers une spatialité événementielle où le lieu sert plus de topos à une relationnalité (comme interaction humaine) devenue fin en soi, qu'il n'est véritablement construit par celle-ci dans sa dimension publique (*publicness*). C'est le cas par exemple, de *Kezaco*, fête sauvage de Marseille, en octobre 2010, qui articule la rhétorique anti puissance publique (en l'occurrence « Marseille – Méditerranée Capitale européenne de la culture ») et action participative à la prise de possession illégale du lieu (en l'occurrence, le cours Julien) pour un w-e de fête (<http://lajavadespirates.free.fr/spip.php?article3>) :

« Il y a quelques mois que cette fête s'organise, au gré des initiatives d'un collectif jamais complètement cerné. Depuis le début : le désir d'exister dans nos rues, de nous rencontrer quel que soit notre milieu, de faire des choses ensemble (...). Pour cette fois : nous avons choisi de ne demander ni subvention, ni autorisation, ni rien aux administrations – de tout concrétiser sous le couvert de nos propres moyens et de nos propres responsabilités. (...) De fait : nous faisons ce qu'on appelle une fête sauvage ! –ce n'est certes pas là une innovation radicale. De plus en plus d'événements se déroulent de cette façon, que ce soit à Paris ou en Ariège, sans en passer par les tutelles. (...) Pourquoi une fête sauvage ? (...) 1- Pour rappeler que l'espace public est le vôtre. Et que nous pouvons le faire vivre, faire grandir en lui l'espace de convivialité. 2- Pour apprendre ensemble, ce que signifie vraiment une responsabilité collective. (...) 3- Pour apprivoiser ce que peut vouloir dire encore aujourd'hui notre liberté d'expression. (...) 4- Pour pouvoir faire face à une multiplicité de la culture populaire. (...). Ce petit feuillet est là pour inviter à la fête et au débat. Prenons soin de cet espace, et de nous-même : car nous n'agissons pas contre un ordre, mais en dehors de ces prérogatives habituelles. Ici nous espérons pouvoir redécouvrir ensemble nos moyens propres, engager les initiatives qui pourraient se perpétuer, pour habiter nos rues ! » (Source: Document de terrain, Anne Volvey, octobre 2011).

C'est aussi le cas, dans un registre plus minimaliste et radical, de Régis Perray (<http://www.regisperray.eu/index.php>). Ici si l'engagement avec l'espace est radical, l'évitement du public est total, il concerne tant la puissance publique que le public, pour ne garder qu'une abstraction de *land claiming* et de *fieldwork* (cf. Chapitre 5–3.2.). Son *land claiming* et sa mise en œuvre du lieu au balai, à la brosse, à l'éponge ou à la serpillère rappellent les œuvres programmatiques d'Oppenheim (cf. ci-dessus), dans cette manière qu'ont ces deux actions de se renvoyer l'une à l'autre. Sa filiation avec le Land Art en général est assumée : il a réalisé au printemps 2012, pour l'observatoire du Land Art (<http://www.obsart.blogspot.fr/>), une œuvre intitulée *Michael Heizer 340t – Régis Perray 340gr*, qui organise un transfert de poussières de pierre en camion parallèle au déplacement et à l'installation de *Levitated Mass* de M. Heizer au Los Angeles County Museum of Art (LACMA).

« Je ne sais pas si je suis un artiste nomade. Je ne cherche pas le voyage comme moyen pour créer. Je voyage parce qu'on m'invite ou parce que j'ai des envies, des désirs de sols évoqués dans des conversations, des reportages. Oui, je voyage, mais seul le séjour a une importance. Le déplacement a peu de sens pour moi ; je vois l'arrondi de la terre depuis l'avion, les paysages en train, mais c'est les pieds sur la terre que je suis en création. (...) Le seul nouveau rapport [à l'espace] que j'induis de façon directe est que je réponds peu à des appels à résidence ou à projet car souvent, ces derniers, demandent des projets préparés sur le territoire concerné ; il m'est impossible de préparer un projet à distance. Le propre de mes recherches est la découverte de sols, d'une région, d'un pays et c'est cette rencontre qui détermine l'évolution de mon travail. Je peux dire que tout est espace à explorer. » (in Gilabert, 2007: 129).

3- L'abandon de la stratégie d'*outdoor* et l'installation consécutive des objets-lieux d'art dans les institutions muséales ou sur des sites Internet personnels ou institutionnels : la disjonction physique des espaces/lieux du *fieldwork* et du *land claiming* et leur ré-articulation dans l'objet-lieu d'art substitutif au site (cf. 4–3.2. –*Tagfish*, 2010 du collectif Berlin). Celui-ci prend alors souvent une forme cartographique ou de type *mapping* (cf. 4–3.2. –*From/To*, 2002 de Fareed Armaly) –au sens défini par la géographie culturelle de « organizing, documenting and representing spatial knowledge in graphic form. » (Cosgrove, 2008: 177). C'est le cas du travail de Till Roeskens, en solo (*De la propriété*, 2007, Marseille) ou avec des groupes activistes (à Rome ou sur le plateau des Millevaches⁸¹), qui cherche à travers des formes d'action artistique fondées sur la pratique de terrain, souvent associées à des pratiques cartographiques, à traiter de l'appropriation de l'espace, de son traitement comme marchandise et de tous ses acteurs (publics ou privés) (Volvey, 2012c).

« Roeskens: Je suis très content de cette formulation que j'ai trouvée pour raconter le travail de Lorenzo à Rome sur l'espace : l'absurdité que devient la ville là où l'espace est traité comme une marchandise et voir ce qu'ils font comme combat pour que ça redevienne un bien commun. » (Entretien Till Roeskens avec A. Volvey, 01/06/2012).

⁸¹ Il s'agit de l'atelier de Géographie populaire lancé par les associations Pivoine et Quartier Rouge. « Où vivons-nous et comment ? De quoi est fait le sol sur lequel nous marchons ? De quelle roche, de quelles histoires ? Qu'est-ce qui nous gouverne ? Qu'est-ce qui nous relie ? Qu'est-ce qui nous sépare ? Dans l'urgence de mieux comprendre le monde qui nous entoure ainsi que notre place dans celui-ci, l'Atelier de Géographie Populaire a besoin de vos compétences et de vos désirs pour dessiner ensemble un atlas du Plateau de Millevaches, fait de mille cartes à inventer. Du 18 au 29 septembre, nous vous attendons nombreux pour une première esquisse des espaces physiques et imaginaires que nous habitons et qui nous habitent. » (URL : <http://www.lapommerie.org/>).

4– 3.2. Des arts du terrain contemporains (quatre études de cas)

Le modèle du Land Art, et c'est en cela qu'il est à mon sens une matrice de l'art contemporain, se retrouve dans des pratiques artistiques contemporaines qui font avec le lieu/l'espace –et cela, en dehors des injonctions qui sont faites aux artistes d'occuper/d'animer les lieux de l'art de formes artistiques, par les acteurs du modèle de la ville créative. Ce faire avec le lieu, où le lieu/l'espace se trouve à la fois sujet (*land claimed*), objet et moyen (*field worked*) de la pratique artistique, est condition de la relationnalité et de la contextualité du processus et de la forme artistiques. 30 ans après W. A. L. Beeren, commissaire de *Sonsbeek 71 buiten de perken* (Arnhem, Pays-Bas, 1971), à propos du Land Art (cf. 4– 1.1), la directrice artistique de la Documenta 13, Kassel, 2012, énonce d'ailleurs l'importance du spatial, de la question spatiale, dans l'art actuel. Un *spatial turn* qui se prolonge donc et que démontrent tout particulièrement les œuvres de la Documenta 13 rassemblées dans l'Ottoneum (Naturkunde Museum), qui traitent de la question foncière⁸².

« DOCUMENTA (13) takes a spatial or, rather, 'locational' turn, highlighting the significance of a physical place, but at the same time aiming for dislocation and for the creation of different and partial perspectives –an exploration of micro-histories on varying scales that link the local history and reality of a place with the world, and the worldly. » (C. Christov-Bakargiev, texte de présentation de la DOCUMENTA (13)).

Je ne présenterai ici que quatre exemples qui incarnent différentes facettes de l'actualité du propos land artistique dans l'art contemporain. La prise foncière (*land claiming*), l'œuvre de l'art avec le lieu (*fieldwork*) sont au centre des projets et formes artistiques que je présente ci-dessous. Ceux-ci révèlent l'importance et la radicalité de la question foncière aujourd'hui et la manière dont les artistes s'en saisissent comme thème, comme moyen et comme forme d'un engagement politique critique ou constructif. Ce qui frappe en effet, c'est la diversité des contextes d'actualisation de ce propos land artistique d'Afrique du Sud en Palestine, en passant par le Canada et l'Allemagne, ainsi que la diversité des formes artistiques qui en constituent le régime de visibilité. Ces exemples montrent, qu'en tant que matrice, le propos land artistique n'est pas figé, et les cas de *Tagfish*, 2010 (autour de Zollverein en Allemagne) et de *Plan de situation #4 : No man's land*, 2005 (à Alma, Québec) viennent contrebalancer d'un exemple européen et d'un exemple canadien, les cas sud-africain *The District Six Public Sculpture*, 1997 (Cape Town) et palestinien *From/To*, 2002, montrant que le jeu *land claiming/fieldwork* n'est pas le propre du traitement artistique de situations de conflits territoriaux aigus. Par ailleurs, chacun de ces exemples entrent en résonnance de manière spécifique avec les différentes approches culturelles de l'art précédemment analysées, me permettant de préciser certains points d'argumentation. Ces exemples viennent compléter les monographies que j'ai déjà produites sur l'ensemble de l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude (Volvey, 2002, 2003, 2005a, 2010) et sur *La Pietà sud-africaine* d'Ernest Pignon-Ernest (Volvey et Houssay-Holzschuch, 2007), ainsi que la présentation de *Des souris... souris-moi* du collectif La Luna, à Nantes, dans le cadre du programme Révéler la ville, en mai 2008 (Volvey, 2012b). Je compléterai ce premier ensemble d'analyses de l'étude du travail du collectif La Luna et de celui de Régis Perray

⁸² Claire Pentecost, *Soil-Erg*, 2012 –cette installation est une interprétation littérale d'une prophétie de l'« oracle d'Omaha », Warren Buffet, prononcée en mai 2012 dans un entretien diffusé sur CNBC : « I will guarantee you that farmland over 100 years is going to beat gold »– (<http://www.clairepentecost.org/>) ; Maria Thereza Alves, *The return of a lake*, 2012 (Alves, 2012) ; Amar Kanvar, *The Sovereign Forest*, 2012.

dans le Chapitre 5– 3.2., où je mettrai en valeur la dimension transitionnelle des arts du *land* contemporains.



Image 48 : Photographie du vernissage du *The District Six Public Sculpture Project*, le 24 septembre 1997, jour de la journée du patrimoine –Cape Town, Afrique du Sud (Soudien et Meyer, 1998: 7).

Le premier exemple est *The District Six Public Sculpture Project* conduit conjointement par l'artiste sud-africain Kevin Brand et le District Six Museum en 1996-1997, à Cape Town (Afrique du Sud) (voir le catalogue de l'exposition, Soudien et Meyer, 1998). Ce projet d'art public, qui rassemble plusieurs œuvres produites dans un festival centré sur la problématique d'un lieu (District Six) (image 48), constitue un exemple contemporain de *land claiming* et de *fieldwork* artistiques dans un contexte historique où la propriété du sol est une question centrale à la reconstruction politique et sociale, matérielle et idéale de la société post-apartheid. Ses manières relationnelles et performatives d'engager la question spatiale présentent, par ailleurs, un contrepoint politique au genre de la représentation paysagère qui a organisé dans l'art et via l'art la domination culturelle blanche et soutenu l'idéologie de l'apartheid (voir Godby, 2010). Ce projet d'art public est l'objet d'une recherche en cours fondée sur une méthode de terrain d'observation et d'entretiens, que je conduis avec Myriam Houssay-Holzschuch à Cape Town, depuis octobre 2010. Elle a débuté par des entretiens avec les acteurs du District Six Museum aujourd'hui et à l'époque du projet, avec l'artiste initiateur du projet, et nous ambitionnons de la prolonger par des entretiens avec les artistes et les populations impliquées dans la conduite du projet.

District Six est un quartier du centre-ville de Cape Town (le *City Bowl*), situé dans l'immédiate proximité du CBD –à l'ouest–, du port –au nord–, et de Devil Peak –au sud (image 49).



Image 49 : Photographie de District Six dans son environnement urbain, Cape Town, Afrique du Sud. © A. Volvey, 2010.

Si son histoire spatiale est emblématique de la politique raciale de l'apartheid –la dépossession ou la non possession du sol pour les non Blancs, la séparation et le contrôle par l'espace de populations classées en fonction de critères « raciaux » légalement définis, sont, depuis le Land Act de 1913, renforcé par le Group Areas Act de 1953⁸³, les outils historiques de la construction d'une société raciste et de la perpétuation de la domination blanche–, sa reconquête spatiale l'est tout autant de la période post-apartheid. Ce 6^{ème} arrondissement de la municipalité de Cape Town, qui s'est développé au début du 20^{ème} siècle avec la construction du tramway, était un quartier historiquement mixte dont la population (des Coloured, parmi lesquels des Cape Malays musulmans, des Indiens, des Noirs et des Blancs), qui comprenait de nombreux immigrants (notamment les juifs de Lituanie), était liée au développement portuaire. En 1966, son classement en White Group Area (ou « *white-only area* ») a entraîné l'éviction massive des populations non blanches –entre 1968-1982, environ 60 000 personnes

⁸³ Le Land Act de 1913 réalise l'appropriation légale de la majorité du territoire sud-africain par la minorité coloniale blanche et la restriction des droits sur le sol des Africains aux Native Reserves, tandis que le Slum Act de 1934 pose le cadre légal de la destruction des quartiers populaires, principalement noirs et coloured, en milieu urbain. Entre 1953 et 1966, la loi et les décrets d'application constituant le Group Areas Act assignent des lieux de résidence et de travail spécifiques aux différentes populations en fonction de critères de « race » légalement définis en 1950 (Population Registration Act). La législation pré-apartheid et d'apartheid (à partir de 1948) crée aussi les conditions du contrôle du déplacement de la main d'œuvre non blanche masculine et féminine : le Native Urban Areas Act de 1923 contrôle strictement les déplacements des travailleurs africains entre les zones rurales et les zones urbaines et limite leurs conditions de séjour en ville, et l'Influx Control constitue dans les années 1950 le cadre légal du contrôle du déplacement des Noirs et des Coloured.

sont déplacées vers les townships noirs et coloured des *Cape Flats*, sur une distance souvent supérieure à 25km–, une destruction systématique du bâti, à l’exception d’une école, d’une crèche et des lieux de culte, et un démantèlement important de la trame viaire. En 1970, le nom du quartier est changé en Zonnebloem (d’après le nom de la première ferme hollandaise située sur le site), la trame viaire est en grande partie modifiée. En 1982, Cape Technikon, une « *white-only University* » de type IUT, est installée sur le site. En 1985, la population atteint environ 3000 personnes, elle est essentiellement composée de Blancs. Mais les années 1980 retiennent aussi l’histoire de la résistance des ex-District Sixers, une résistance spontanée –la fréquentation continue des lieux de culte non détruits, pendant les week-ends– mais aussi une résistance organisée –l’apparition de comités dédiés à la défense du bâti résiduel The District Six Defence Committee, The District Six Association, The Friends of District Six– à la destruction matérielle systématique du quartier⁸⁴ (image 50), qui aboutira en 1987 à la campagne *The Hands off District Six Campaign Committee* (HODS) et à la fondation du District Six Museum –un musée dédié à la reconstruction du patrimoine matériel et immatériel du District Six.

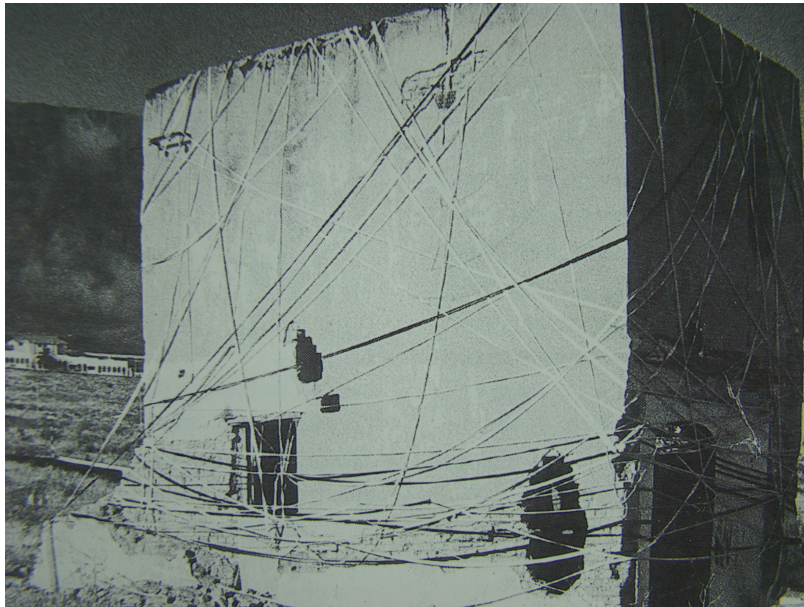


Image 50 : Exemple de forme de résistance des District Sixers à la destruction massive du bâti résidentiel dans D6 qui apparaît, par ailleurs, tout autour de l’immeuble. (Source: Soudien et Meyer, 1998: 12)

En 1997, trois ans après la fin de l’apartheid –abolition des lois raciales en 1991 (Racially based-Land Measures Act 108) et loi de restitution des terres en 1994 (Land Restitution Act)–, District Six apparaît donc à la fois comme un espace matériellement vide et désolé, et un lieu idéellement très chargé (images 51, 52, 53). Un lieu dont la vacuité contemporaine rappelle la politique de ségrégation racio-spatiale de l’apartheid et la violence politique associée (déplacement et destruction massifs), et appelle son comblement par des projets d’aménagement. Un lieu dont la vacuité contemporaine raconte à la fois la présence historique des populations non blanches au cœur de la ville sud-africaine et leur résistance à l’apartheid –soit une double idéalité (mixité et résistance) mobilisable pour la reconstruction d’une société post-apartheid. En 1997, le District Six Beneficiary and Redevelopment Trust, une association qui représente les anciens expulsés et leurs descendants, se constitue pour

⁸⁴ En 1986, les District Sixers empêchent la destruction de la crèche de Maidstone Street.

conduire le processus de restitution des terres. En 1998 le Record of Understanding signé entre le City Council, le D6 Beneficiary Trust et la Regional Land Claims Commission reconnaît la vocation du Trust à conduire le processus de restitution et à acquérir, gérer, développer et administrer les terrains concernés au nom des ex résidents qui se constituent en « *land claimants* »⁸⁵. Tandis que The District Six Land Settlement étend le principe de la restitution des terres et du retour, aux expulsés d'autres quartiers urbains sud-africains ayant connu une histoire d'expropriation comparable mais rebâtis sous l'apartheid. 1600 familles ont vu leur droit au retour sur le site confirmé. Les premiers retours d'ex résidents ont eu lieu en février 2004 (soit 38 ans après le début des expulsions massives), tandis que, depuis 2006, un différend entre la municipalité et le D6 Beneficiary Trust, portant sur les projets de développement urbanistique de ce site central de Cape Town, bloque le processus de restitution.



Image 51 : Pleins et vides de D6. Au premier plan le CBD de Cape Town, au centre, l'espace évidé de District Six (vue prise depuis Signal Hill). Légende : en jaune, bâti résiduel de la période pré-apartheid, en rouge,

⁸⁵ La notion de *land* est ici à la fois symboliquement appropriée (et forte), et juridiquement compliquée. De fait les ex résidents étaient souvent des locataires de maisons ou appartements situés sur des terres appartenant à des Blancs. A l'époque du classement de D6 comme « *white-only area* », le gouvernement d'apartheid a indemnisé les Blancs qui, occupants ou non, étaient expropriés, afin de réaliser les projets d'aménagement de la zone. Aujourd'hui Cape Technikon possède environ 50% des sols de D6. La reconnaissance du droit de restitution pour les « *land claimants* » correspond donc à l'attribution d'appartements ou de maisons et non pas à proprement parler à des attributions foncières (parcelles de propriété). Néanmoins, les acteurs impliqués dans ce processus parlent bien de « *land claiming* » et inscrivent la problématique de la restitution à D6 dans le cadre plus général géographiquement et historiquement de l'appropriation du sol sud-africain par les Blancs. Le Grange (2008: 12), qui a défini le projet d'urbanisme du D6 Beneficiary and Redevloppement Trust, écrit par exemple : « this return of the city's dispossessed to District Six will assist in changing the land-ownership patterns of the apartheid city. ».

constructions de l'apartheid, en vert, constructions du programme de relogement des expulsés post-apartheid.
Photographie © A. Volvey, 2010.



Images 52 : Pleins et vides de D6 (Détails): de G. à D.: un lieu de culte non détruit; le tracé détruit de Horstley St. et des immeubles construits dans les années 1980 ; le tracé interrompu de Hanover St., l'université Cape Technikon et le cairn de Heritage day (sur la gauche). Photographie © A. Volvey, 2010.



Images 53 : Pleins et vides de D6 (Détails): de G. à D., Hanover St. avant sa destruction dans les années 1970 (Source: le Grange, 2008: 17) ; fondations de maisons détruites et rue démantelée après 1966 (Photographie © A. Volvey, 2010).

The District Six Public Sculpture Project se caractérise par sa problématique spatiale et par sa manière de faire avec les dimensions matérielles et idéelles du site dans leur diachronie, toutes deux construites dans une majorité d'œuvres exposées pendant les 6 semaines qu'a duré l'événement. C'est Kevin Brand, un artiste cape-townien qui a l'idée du projet et l'adresse en octobre 1996 aux responsables du District Six Museum, avec qui il organisera en 10 mois ses conditions de réalisation.

« I like working in the public space, I'll be honest with you. But you don't get much of an opportunity in this country. You have to create it. (...) And you see coming like that as an artist, I would never thought of that. But what I want to do is just create a platform for those things to happen. » (Entretien avec K. Brand, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 26/10/2011).

Kevin Brand a un profil particulier : c'est un artiste blanc reconnu en Afrique du Sud, notamment pour ses interventions dans l'espace public (Williamson, 2009), à la fois ancien District Sixer –il est né en 1953 à District Six et l'a quitté avec sa famille dans les années 1970⁸⁶– et enseignant en design industriel à Cape Technikon –il a été recruté dans cette « *White-only university* » avant l'installation de celle-ci sur le site en 1982 (ancien site à la périphérie de D6, dans Buitekant Str.). Mais cette position complexe est, chez lui, réfléchie et travaillée dans sa pratique artistique depuis les années 1980 –en particulier à travers les références iconographiques de ses œuvres⁸⁷. Dans le contexte des premiers questionnements portant sur le réaménagement post-apartheid de ce quartier, il imagine donc pour District Six, un projet commémoratif d'art public *in situ* et l'adresse au District Six Museum.

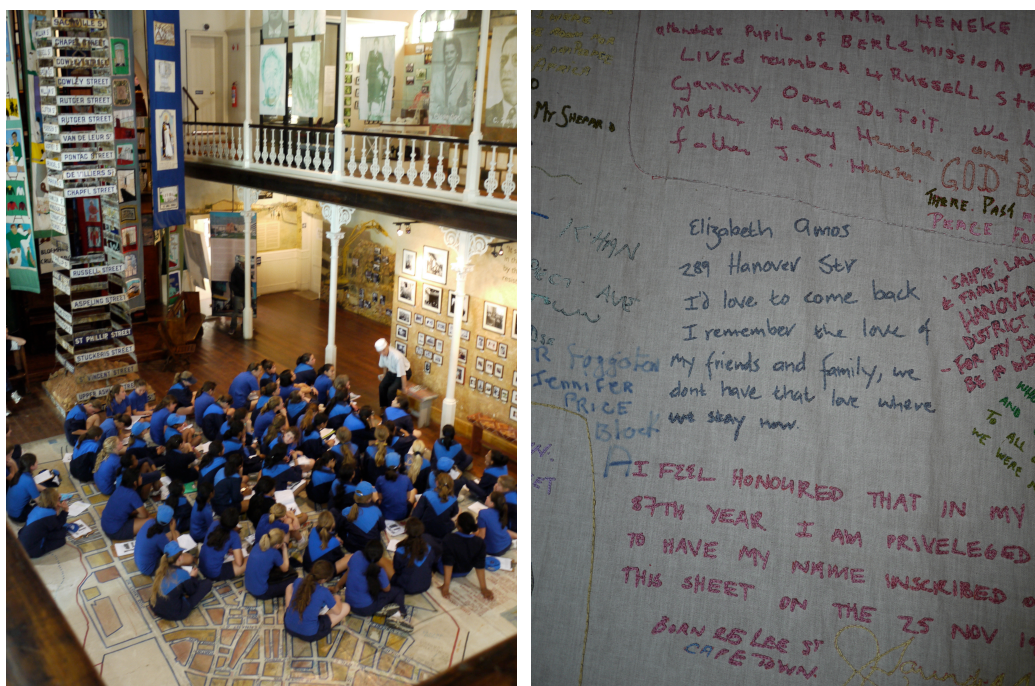
« [It] started with a newspaper notice on the pole to say that the imminent development was right. And I thought well I... they gonna certainly stop developing this place and you can, you know this place, it's a huge, huge open barren area now. And it was never like that of course. I thought, okay, this is a change before they start building (...) let's get something together and we did it and we organize it around Heritage Day and now, I tried as best I could to get as many people as involved in infrastructure to organize it. (...) I wanted to actually make a statement before they started building again. I wanted to have some kind of, almost like when you, when you go to a funeral, you have a wake, when somebody dies, what you have closure. (...) So it was some kind of celebration or, because I didn't know it was still gonna be so, I thought the bury next month they gonna start building and then the whole thing is gonna be covered. So we want to have some kind of a document. (...). But what I want to do is just create a platform for those things to happen. » (Entretien avec K. Brand, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 26/10/2011).

De son côté le District Six Museum (<http://www.districtsix.co.za/>), est une institution muséale dédiée à la sauvegarde, la reconstruction et la diffusion de la mémoire matérielle et immatérielle du quartier. Fondée en 1989 et installée à la lisière du quartier en 1994, elle émane des mouvements de résistance des années 1980 et de la campagne HODS (*The Hands off District Six Campaign Committee*) de 1987. Ce n'est pas un musée d'art, mais la mémorialisation via des pratiques artistiques participatives, décloisonnées et vernaculaires, qui permettent de pallier le problème muséographique de la quasi absence de mémoire matérielle sur le site, de tisser ensemble les fragments conservés par les expulsés (objets, photographies, etc.) ou de recueillir des récits d'expérience (enregistrements audio, mots-cousus, etc.), et d'appuyer sa reconstruction sur la participation des ex-résidents, est dès l'origine au cœur de sa politique muséale (Minty, 2006 ; Houssay-Holzschuch, 2010) (image 54). La sortie hors du musée vers le site à travers notamment les pratiques artistiques qui permettent de (re)placer les fragments de mémoire (le cairn situé au bout de Hanover Street en contrepoint des poubelles de Cape Technikon –image 52–, alimenté en ex-voto tous les 24 septembre) et de les relier ensemble (via les marches et les processions notamment, par

⁸⁶ « May be, we can just contextualize the whole thing. I was born in Cape Town in District 6 and I lived there. A strange thing is that what you won't hear a lot of, that some white people who also move out of there. I was, my family was one of them, but... just to sort of put myself into a situation that I can explain to you why I did this thing. » (Entretien avec K. Brand, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 26/10/2011).

⁸⁷ Cette réflexion est à la base de son travail : il réalise dès les années 1980 des petits bronzes inspirés des tentes d'initiation Xhoses et Zoulous qui constituèrent le modèle du motif avec lequel il décora, en 1983, les poignées des portes du nouveau parlement sud-africain pour la conception desquelles il avait été sélectionné... Il a participé à l'exposition *Fault Lines*, en juillet 1997, à Castle of Good Hope, Cape Town, sur le mur d'enceinte duquel il a installé une interprétation en carreaux de céramique de la photographie de Nzima montrant Hector Pieterse. Il a repris cette œuvre en 1998 à Dak'Art, la Biennale de Dakar.

exemple le Coon Carnival) dans un *mapping* du quartier, mais aussi de prendre possession physiquement et symboliquement du site, est aussi un moyen de cette politique mémorielle et patrimoniale.



Images 54 : Le District Six Museum. À G. à l'intérieur du D6 Museum, Noor Ebrahim ex résident et guide au musée raconte l'histoire de D6 à des élèves sud-africains assis sur une carte des rues de D6 avant destruction. À droite d'une sculpture faite avec les anciennes plaques de noms de rue, devant des photographies de la destruction du quartier. A D. le tissu brodé des mémoires et mots des ex-résidents installé dans le musée. Photographies © A. Volvey, 2010.

« To begin as you know there is a large tract of land that once housed D6 residents, which has remained open (except for the Cape Technikon area) for all these years. That physical land is very symbolic for many people in many ways, obviously for ex-residents and the broader d6 communities, but the land also symbolizes for the city, the scar of apartheid practices. It has a almost 'hallowed ground' feeling –in that it was never developed on. At the time the project started late 1995-early 1996, there was talk of the area being redeveloped, in conjunction with a series of land claim processes and D6 interest groups, the land would once again house D6 ex residents... The thought was that this might be the last moment to symbolically mark the land before residential redevelopment. An artist, Kevin Brand suggested an art project to the D6 museum director and I was brought on board (at the time I was a public art curator) to coordinate the project, which took 9 months (...). » (Entretien avec R. Meyer, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 12/02/2012).

Pour Kevin Brand, comme pour Renate Meyer, commissaire de l'exposition pour le D6 Museum, il s'agit alors, en sortant du musée et en déplaçant le travail sur le site de D6, de transformer le projet en un moyen symbolique de la revendication/restitution du sol par les/aux ex-résidents et de rendre public ce processus de revendication/restitution du sol qui, par ailleurs, se joue au même moment à un niveau judiciaire. Il s'agit de « to set up an intervention on the ground of District Six (...). Theoretically the plan was for the sculptures to stay until the land was cleared for redevelopment and that might take time. » (Soudien et Meyer, 1998: 8).

« We put out a call to artist (...). (...) But going back to the artists. We had quite a few discussions and we said, please put your egos in your pocket. This is an exhibition that's an

intervention about the space. Let that be the content. And then interpreted the way you would like. » (Entretien avec K. Brand, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 26/10/2011).

Toute la méthodologie du projet va dans le sens de ce *land claiming* :

1- l'implication dans la conduite du projet des associations d'ex-résidents et la consultation des institutions politiques et artistiques (la municipalité de Cape Town, la SANG –South African National Gallery) :

« As the museum serves both as hub for ex residents and museum (amongst other things) we knew that the project needed to be inclusive –'ownership' and 'voice' are sensitive areas in the SA terrain and that would mean we would need to keep the public, artists, ex residents and D6 'watchdog' groups on board if the project was to have support, vision and it was to be effective. To this end we set up a number of steering committees, and public interest groups which included all the role players in this fraught area. » (Entretien avec R. Meyer, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 12/02/2012).

2- l'abolition des frontières entre artistes institués et artistes amateurs, voire circonstanciels, et la prise en charge afférente de ces derniers :

« Decisions were made to not place emphasis on 'famous artists' or 'amateurs'... Everybody could present ideas and we would find ways to make it work. » (Entretien avec R. Meyer, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 12/02/2012).

« We put out a call to artist, we make it completely open. And then we had, as I said, we had some meetings at the District Six museum and then subsequently we had meetings on the site, we walked around, because we had to actually then say, wow you can't have 30 people making something in one side. So people most people who came, they looked around, we said please do some research if you're not from this area. Obviously the people that were from the area wanted to do something that was very close to their home and some made the point about the story and wasn't maybe not even an art issue. But do wanted to do some kind of art thing. » (Entretien avec K. Brand, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 26/10/2011).

« I obviously identified some artists, but we wanted to make it completely open. Well, what we did, there were invitations sent out for the people that were the residents here that were removed. So all those people were notified to come back to re-visit and to either participate. So that anybody who wanted to have a memory or make a statement heard or something like that, could participate. And we had about 3 of 4 meetings, I'm sure, where we spoke about public art. Then I put together some kind of a slide show, because a lot of people they don't even know what sculpture is. Obviously the artists that were involved, they were more clued up. But what I wanted to do, I want actually wanted some of the old residents to actually participate. » (Entretien avec K. Brand, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 26/10/2011).

3- la méthodologie de terrain (*fieldwork*) basée sur la recherche de données *in situ* (observations et collectes, mais surtout entretiens avec les ex résidents et recueil de récits *in situ*) et en archive, qui est imposée aux artistes par les organisateurs de la manifestation. Comme l'explique R. Meyer ci-dessous, cette méthodologie assure que les artistes travaillent avec les dimensions tant matérielles qu'idéelles du lieu et les construisent dans leur œuvre.

« Most people who came, they looked around, we said please do some research if you're not from this area. (...) A lot of people were maybe not even from Cape Town, and did walks about, and we decide okay, we had a map and we had a wish list and everybody ticked off where they would like to have their working. (...) So, how the artists collaborated, I can't exactly say, I mean not collaborated, participated, I can't say exactly how they felt, but they put themselves a step back and then work towards this thing. » (Entretien avec K. Brand, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 26/10/2011).

« One thing was if an artist was not an ex-resident we would ensure they spent time with ex residents speaking about their proposal and exploring the D6 museum and archive. (...)

Regarding ex residents, as I say, they played an active role in the project design and implementation, they worked closely with artists, or if they wanted to do a work we paired them with artists to assist. Ex residents or D6 community groups also great a big role in providing information, stories, details about specific locations that artists wanted to use... they could expand on exactly where this road and that road intersected, or where a landmark was, or what happened under a certain tree, or which way the parade went, but they also engaged in more nuanced discussions about artworks and what they implied or meant which informed the process for the artists. Ex-residents also acted as guides on the day and during the exhibition. » (Entretien avec R. Meyer, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 12/02/2012).

Dans cette situation sud-africaine post-apartheid, le *land claiming* artistique qui est conduit à travers la méthode de terrain (comme pratique artistique) est à plusieurs fonds –si je puis dire–, puisque cette dernière sert à construire les conditions de possibilité de chacune des œuvres auprès des expulsés et de leurs descendants, populations (« *land claimants* ») qui se trouvent elles-mêmes politiquement et juridiquement engagées dans un processus de revendication et restitution des sols –mais aussi, à l’instar de la municipalité de Cape Town, auprès des institutions publiques elles aussi impliquées dans ce processus de restitution des terres. L’installation marque donc l’aboutissement de la prise en charge, par les artistes, dans un registre symbolique, du *land claiming* des résidents expulsés et sa construction dans les formes artistiques mêmes, et, inversement, la découverte par les ex District Sixers d’un sens politique au *land claiming* artistique et à la mise au travail artistique du lieu, leur engagement dans la pratique artistique pouvant aller jusqu’à la production de formes artistiques qui en constituent le régime de visibilité. Le catalogue de l’exposition relate et documente ces deux types de réalisations artistiques, tandis que l’un des trois sous-titre du texte qui analyse *The D6 Public Sculpture Project* sous la forme d’une typologie est justement « *staking claim* » (Soudien et Meyer, 1998: 18) –les deux autres étant « *tracing displacement* » et « *gathering fragments* ».

« And luckily some of them [ex residents] came, and it was a beautiful stories that came about. For the one guy for instance he had a, he was living in District 6 and it, so it was quite a culture thing in those days to have pigeons, racing pigeons. Ya, they use one of them as well, ya. So the story was, a beautiful story was, the people were removed, so he can take his pigeons with him, but the pigeons could not understand why they were removed from their home. So every time he let them out, they never came back to his new home, they came back to the old home. It’s a lovely story. So that kind of things normally an artist couldn’t think of, because you imagine thing, okay, now you hear that. But coming from somebody completely out of the art world, to come up with such a concept, it’s really... So there were a couple of those stories, and and that’s been, I mean that’s not the only one. There were other things. » (Entretien avec K. Brand, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 26/10/2011).

« Regarding ex residents, as I say, they played an active role in the project design and implementation, they worked closely with artists, or if they wanted to do a work we paired them with artists to assist. Of course there are many instances where ex residents are artists (eg Randy Harzenburg, Roderick Saul⁸⁸, etc.). » (Entretien avec R. Meyer, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 12/02/2012).

⁸⁸ Rod Sauls, qui après avoir participé aux ateliers de rencontre artistes/ex résidents, installera *Moettie My Vi’giettie* (Ne m’oublie pas) en référence au Coon Carnival, et deviendra par la suite l’un des artistes impliqués dans la politique de mémorialisation et patrimonialisation conduite, via l’art, par le D6 Museum. Il installera, en 2000, dans le musée, une version modifiée de son diplôme des beaux-arts *A Personal Memory* –soit une pièce représentative des manières d’habiter dans les appartements et les maisons de D6 avant leur destruction, remplie de fragments et de documents d’archives, et sonorisée d’un texte à fonction mémorielle qu’il lit. *The D6 Public Sculpture Project* est à l’origine de sa carrière comme artiste capetownien. Il a, par exemple, réalisé en 2006 le

La majorité des œuvres exposées construit effectivement les dimensions spatiales de l'apartheid trouvées en ce lieu (assignation spatiale et éviction forcée des Noirs et Coloured, appropriation et contrôle de l'espace par les Blancs, contrôle des déplacements des populations noires et coloured par les Blancs) pour mieux les dépasser dans un acte de revendication du sol pour un retour (programme dit des « *returnees* ») et parfois en problématiser les enjeux fonciers contemporains (formes urbanistico-architecturales, valeurs du *land*). A côté du déplacement, la parcelle ou le bâti (sur parcelle), les actes de délimitation, d'excavation ou de fondation, sont des éléments spatiaux très bien représentés dans cet ensemble d'œuvres publiques. Parfois radicales ou épurées, intégrant d'autre fois des références aux ex formes d'habiter quotidiennes, ces œuvres ouvrent et configurent des espèces d'espaces transitionnels pour le projet de récréation d'une société post-apartheid. Les œuvres présentées ci-dessous sont le fait, dans leur majorité, d'artistes blancs/ches sud-africain-e-s, formé-e-s dans les écoles des beaux arts des universités blanches de l'apartheid⁸⁹, aujourd'hui nationalement, voire internationalement reconnu-e-s, tandis que leur forme, comparée à la production habituelle de ces artistes, est souvent signifiante.



Image 55 : *Kist* de Clare Menck et Johann Louw. Dim. : 200m x 30m. Site : un cul-de-sac sous la passerelle d'Eastern Bd (Source : Soudien et Meyer, 1998: 25).

« Menck et Louw: This work consists of a number of room sized, lifted carpets (collected from areas such as Camps Bay / Woodstock, through Lansdowne), onto which juxtaposed painted images of Cape Furniture of various colonial origins. On several occasions

Memory Wall de la Slave Lodge du musée de l'esclavage à Cape Town. Il a aussi installé *Race Classification Benches*, deux « *white-only* » ou « *black-only* » bancs devant le bâtiment capetownien qui avait abrité, entre 1959 et 1991, le *Race Classification Board*.

⁸⁹ En particulier à l'université de Stellenbosch (Clare Menck, Johann Louw, Strijdom van der Merwe) et à UCT, l'université du Cap, (Clare Menck, Lien Botha). L'université de Stellenbosch (Province du Cap-Occidental) a été le haut lieu de l'intelligentsia d'apartheid, blanche et afrikaner, et elle est encore une des universités les moins mixtes d'Afrique du Sud. Certains se sont aussi formés en Europe (Strijdom van der Merwe).

during the months preceding, carpets were stolen from the collected stock somewhere between pick-up address, studio and site. This adds a certain nuance to the labour intensive working processes that led to 'kist'. It ironically emphasises the potential material and functional value of these carpets to the present day community of Woodstock and surrounds, and the knowledge of this implication informs the work. » (in *ibid.*: 25).

Par le truchement d'un ensemble de tapis qui forment un parcellaire arrangé sur d'anciens tracés de rues ou d'anciennes fondations de maisons, l'œuvre réinstalle sur le site un habiter quotidien incarné par les meubles peints sur les tapis (image 55). Entre archéologie d'un espace domestique disloqué par fait de bulldozerisation dans les années 1970-80 auquel il est ainsi redonné une existence, une visibilité, et géographie d'un *land claiming* pour le retour des expulsés, l'œuvre oscille entre du « trouvé » et du « créé ». Les tapis évoquent d'une part, les dalles de linoléum, produites dans une fabrique de D6, qui recouvraient les sols des maisons et des appartements du quartier et qui étaient régulièrement changées : celles-ci sont très systématiquement évoquées par les ex résidents⁹⁰ comme témoignage à la fois d'une vie domestique, d'un embourgeoisement et d'une vie de quartier, et seule une enquête de terrain par entretiens auprès des résidents permet d'en connaître l'importance. Provenant de plusieurs quartiers de Cape Town aux profils respectifs d'apartheid et de post-apartheid très différents : Camps Bay –le quartier blanc de villas en front de mer et balnéaire–, Woodstock –le quartier en arrière du port, multiracial avant l'apartheid, déclaré « *white-only area* » mais jamais totalement « blanchi » sous l'apartheid, aujourd'hui mixte en cours de gentrification sous la poussée du développement culturel (Wenz, 2013 –à paraître ; Houssay-Holzschuch, 2010)–, Landsdowne Road –quartier périphérique des Cape Flats, peuplé de Noirs et de Coloured sous l'apartheid, connaissant aujourd'hui une double dynamique d'urbanisation par projets et d'urbanisation spontanée, ces tapis représentent aussi l'horizon de mixité ou de réconciliation inscrit au cœur du processus post-apartheid de restitution des terres aux non Blancs, qui, s'il dépasse l'échelle du D6, trouve en ce lieu une actualité particulière –un horizon « trouvé » dans l'histoire du peuplement de D6 et idéellement recréable en ce lieu. Les meubles peints sur les tapis sont de facture coloniale et évoquent, au-delà d'une vie domestique antérieure à l'apartheid, les normes blanches inscrites au sein de l'espace domestique sud-africain, les formes d'embourgeoisement des populations du quartier, etc. Mais ils représentent aussi la peinture de genre⁹¹ qui a accompagné, du côté de l'art et avec la représentation paysagère, la spatialisation de la domination blanche, et ils inscrivent l'installation *in situ outdoor* en contrepoint de celui-ci, le *mapping* devenant là encore la forme artistique de la représentation d'une question spatiale construite dans un travail de terrain. Ce point est d'autant plus à appréhender comme une conséquence de la méthode artistique que Clare Menck est spécialisée dans la représentation picturale de genre, notamment de paysages et d'espaces domestiques et Johann Louw dans le portrait abstrait et le paysage comme moyens pour accéder à la représentation de l'intériorité⁹².

⁹⁰ Ils ont, par exemple, leur place visuelle et sonore dans la pièce que Rod Sauls a installée au D6 Museum. La vie quotidienne au cœur des maisons de D6 est particulièrement documentée dans les salles d'exposition du D6 Museum.

⁹¹ La peinture domestique « à la hollandaise » prisée par la bourgeoisie cape-townienne.

⁹² Pour ces deux artistes voir <http://www.art.co.za/claremenck/default.htm> et <http://www.johannlouw.com/>.



Image 56 : *Relocation / Dislocation* de Arlene Amaler-Raviv⁹³. Dim.: 1 m x 25 m. Site : Hanover St. Technikon.
(Source : *ibid.*: 35).

« Amaler-Raviv: This controversial site was part of District Six. A space of twenty metres is covered with pieces of vinyl painted with the faces of the people forcibly evicted from this area. They stare up at the viewer, each one individual and laden with its own history and memories. Their names can be found in the telephone directories –the official data of each person: name, address, telephone number. A dialogue between the subjective paintings and the objective classification of names brings home the inevitable lacunae were are left with when dealing with history, memories and human lives. » (in *ibid.*: 35).

Cette installation oscille elle aussi entre archéologie d'une expulsion et géographie d'un retour (image 56). Elle mobilise à l'instar de l'œuvre précédemment interprétée, la référence aux dalles de plastique auxquelles elles associent, selon un principe de mise en visibilité comparable, des portraits des ex District Sixers, représentés dans leur diversité phénotypale, d'âge, de genre, etc. Quant aux bottins, ils leur restituent symboliquement un nom⁹⁴, une adresse (une place dans la ville) et un moyen d'être relié aux autres, au monde, tout en faisant référence, par leur nomenclature systématique, à la politique de classification des races de l'apartheid –une classification prolongée jusqu'au nom des rues des townships en NY (*native yard*) 1, 2, etc.–, et, par leur contenu géographique et leur quantité, à la

⁹³ Il est possible de voir le travail de cette artiste blanche sud-africaine, formée à l'université du Witwatersrand, basée à Cape Town –depuis son travail dans le cadre de *The District Six Public Sculpture Project*–, sur son site Internet : <http://www.amaler-raviv.com/index.html>.

⁹⁴ J'ai rappelé plus tôt (cf. Chapitre 2– 3.3.) les enjeux sud-africains autour du nom des populations non blanches.

transplantation en masse des populations. A différentes échelles, elle est une interprétation de la spatialisation de la domination blanche, l'apartheid. Par son site et sa forme de rectangle allongé : Hanover Street, artère principale de D6 (image 52), dont la vie a été soustraite par voie de découpage et de zonage. Par le truchement des bottins qui délimitent et créent un relief : l'expropriation, la séparation, l'assignation spatiale, l'enfermement, le cantonnement et l'organisation de l'invisibilité des populations non blanches ; par les pièces de vinyle : le township noir ou coloured fait d'arrangements linéaires de maisons de type *matchbox* ou d'immeubles (pour les Coloured) ; par l'interstice placée entre les deux : la *buffer zone* (zone tampon) entre les quartiers où est installée la police pour en organiser le contrôle. Mais elle formalise aussi un *land claiming*, la condition du retour. Elle a pour site Hanover Street, la rue centrale de l'ancien D6 démantelée et tronquée par Cape Technikon, qu'elle restitue dans l'allongement même de sa forme. Elle découpe des parcelles à l'intérieur des limites d'une abstraction géométrique de quartier, sur lesquelles elle réinstalle les ex résidents (les portraits) et consigne leur changement d'adresse à venir (les bottins). Elle évoque aussi un *quilt* et sa fonction de représentation analogique de la spatialisation d'une conquête territoriale. Le *mapping* est une nouvelle fois la forme choisie.



Image 57 : *Untitled*, Andrew Porter. Dim.: 800m x 400m x 150m. Site : à proximité de l'intersection de Russell St. et de Keizersgracht St. (Source : *ibid.*: 26).

« Porter: The intention of this work is to get the viewer to place the excavated soil back into the hole from which it was taken. I wanted this participation to function as a type of ritual, the physical nature of which would encourage the viewer to think about District Six and on another level to lay the soil to rest. I am hoping that by the end of the exhibition all of the soil would have been put back into the hole; the only sign of the work would then be the square of bricks which I laid around the earth. » (in *ibid.*: 26).

Cette œuvre (image 57) prend la question du *land* au fondement pour traiter encore de la destruction et de la perte du lieu (le vide), de l'archéologie mémorielle (les strates) et du

land claiming pour un enterrement définitif de l'apartheid (la tombe) et pour une refondation (le remplissage du trou et le carré de briques pour fondation).



Image 58 : *Poste restante* de Strijdom van der Merwe. Dim. : 6 / env. 1m x 0,6 m x 0,4m. Site : Constitution St. (Source : *ibid.*: 52).

Strijdom van der Merwe est un land artiste spécialiste d'interventions *in situ* dans la veine minimaliste européenne d'un Andy Goldsworthy, par exemple (voir <http://www.strijdom.co.za/>). Son installation (image 58) fondée sur l'idée de la poste restante –soit le service postal par lequel le courrier est conservé en l'absence de son destinataire jusqu'à ce que celui-ci vienne le chercher– traite du déplacement forcé des populations de D6, mais aussi du maintien de leur présence sur le site après déplacement, et plus encore dessine l'horizon de leur retour et des modalités urbanistico-architecturales de celui-ci. Le site de cette installation n'est sans doute pas fortuit, compte tenu de son nom –Constitution Street a été renommée Justice Road après 1994–, et du fait qu'elle est une des rares rues de D6 où des maisons ont été maintenues puis revendues à des Blancs –une rue avec des restes donc. Dans cette perspective, les boîtes postales en bois peuvent être interprétées comme autant de représentations formelles des strates bâties : la juxtaposition des *matchboxes* associées à la transplantation forcée des populations expulsées, éventuellement les lieux résiduels et résilients (les lieux de culte et les écoles, et aussi quelques lotissements) après la destruction du quartier dans les années 1970-80 et les modalités d'une résistance au projet urbanistique de l'apartheid par le maintien du lien social entre populations non seulement déplacées mais éparpillées, les formes urbanistico-architecturales des projets de relogement contemporains des ex résidents –ces dernières en débat depuis 1996⁹⁵.

⁹⁵ Cette question a plusieurs entrées : quel projet de développement pour D6, pour quelles fonctions ?, et quelles formes urbanistico-architecturales pour le retour des ex résidents ?, est au cœur des débats contemporains entre les différents acteurs du redéveloppement de D6 aujourd'hui, et de leur conflit. La position du D6 Beneficiary and Redevelopment Trust est donnée dans un texte de l'architecte-urbaniste sud-africain L. le Grange (2008), intitulé « Rebuilding District Six », et publié par le D6 Museum : « The void –as commemorative site– needs to be filled and other forms of memorialisation need to be imagined. (...) Clearly, the former District Six cannot be recreated (...), it will be unable to address contemporary realities. (...) This kind of 'scenographic' approach would create the semblance of a theme park or a Disney World Quality that would ridicule the process of restitution. (...) A more appropriate approach would be the extraction and use of many of the valuable and endearing historic urban design principles of the original District Six. Principles related to urban fabric 'grain'; building scale; land-use mix; transitional spaces and street as public space could be adapted to present day requirements and contemporary forms of production. (...) The policy of community participation in the design and development process is of a fundamental importance. » (*ibid.*: 8-9).



Image 59 : *The home that you built* de Lien Botha et Karen Press. Dim. : 1,88m x 1,88m x 450m. Site : terrain de Rugby. (Source : *ibid.*: 44).

« L. Botha : *The home that you built* is an accumulative poem from Karen Press's echo creation compilation. It is a poem which I have turned over and over in my mind for more than a year and here, on this erased land, its evocative literary voice is merging with the packed soil. The boxes, both ground-plea and temporary suitcases, are the pages on which the home is built. (One or more doors supported by lintel with accumulative poem receding on the ground behind the half open door). » (in *ibid.*: 44).



Images 60 et 61 : *À G. African Time* de David de Leeuw. Dim. : 1,5m x 20m. Site : terrain de rugby. *À D. Empties* de Ena Carstens. Dim. : 3mx 5m. Site : terrain de rugby (Source : *ibid.*: 42 et 43).

« de Leeuw : The struggle is eternal. I looked up the sky. I looked at the ground. My art is nothing but shadow. » (in *ibid.*: 42).

« Carstens : The work portrays the floor of a room in a house. It shows a phantom image of a domestic animal (pet or territorial guard) and plays with the idea of remembrance and Memory. » (in *ibid.*: 43).

Les œuvres de Botha⁹⁶ (image 59), de Leeuw (image 60) et Carstens (image 61) interrogent toutes les trois les conditions urbanistico-architecturales du déplacement des populations dans les townships et de leur possible retour à D6. Cartons-valises emplies d'une vie transplantée de force dans les *matchboxes* de l'urbanisme planifié des townships, pans de tôle ondulée formant le matériau de récupération des murs des *shacks* des camps de squatters ou le matériau neuf des conteneurs vendus pour habitats dans les townships, palette formant le sol des *shacks* dans les camps de squatter, interrogent les modalités urbanistiques et architecturales du retour des ex résidents à partir des normes sud-africaines. La condition résidentielle passée et à venir est interrogée depuis les murs, les sols, les modules d'habitat. Toutes trois installées sur l'ancien terrain de rugby, elles bâtissent la réinstallation des populations expulsées sur le site et ressemblent à ces expositions-ventes de modèles de maison en kit, qu'on trouve à l'entrée des townships. Carstens y ajoute un élément de vie quotidienne en la figure du chien –animal domestique ou chien de la police d'apartheid faisant irruption dans l'espace domestique lors des descentes et des chasses à l'homme.



Image 62 : *Hopscotch* de Roger van Wyk. Dim. : 9m x 2m. Site : div. anciennes routes goudronnées, Constitution St. (Source : *ibid.*: 54).

« van Wyk : A hop scotch game, printed on roads of old areas-records written on squares for five year intervals between 1965 to 2000. A hopscotch board with each block 1m x 1m. Written on each block are land prices (per square metres) from the sale prices and evaluation of land in Cape Town City Council évaluation department. Each block represents a different year from the thirties / forties and with estimated future values. » (in *ibid.*: 54).

⁹⁶ Pour cet artiste voir <http://www.lienbotha.co.za/>.

Roger van Wyk exerce aujourd'hui l'activité de commissaire d'exposition, il a conçu par exemple « Dada South » à la SANG (South African National Gallery) en 2010, dans laquelle il met en perspective l'art de la résistance sud-africaine à l'apartheid avec le mouvement dada. Dans cette œuvre (image 62), il dessine au sol le schéma spatial d'un jeu d'enfant de terrain (*playground*), la marelle (*hopscotch*), dans la grille duquel il tague au pochoir une donnée, le prix du sol au m² à une date donnée entre 1925 et 2000 exprimé en livre sud-africaine puis en rand, et une mention « *sold* ». La donnée sur le prix du sol (réelle ou estimée) a été obtenue par l'artiste auprès du service dédié de la mairie de Cape Town. Nous retrouvons avec cette œuvre l'évocation de la vie quotidienne (le jeu d'enfant placé sur différentes routes détruites de D6⁹⁷) et de l'usage de l'espace public qui singularise D6 pour les ex résidents, la dépossession/le *land claiming* (à travers le terrain et le schéma spatial qui ressemble à un cadastre et qui se développe à partir de la case « terre »), la séparation (un grillage sépare la case « ciel » du reste du schéma –en anglais le ciel de la marelle, « *heaven* », s'appelle aussi « *home* », « *rest* » ou « *safe* »...), l'éviction/le retour (le caillou qu'on déplace de case en case pour progresser sur la grille, le joueur qui saute de case en case), mais aussi les enjeux fonciers d'ordre économique autour d'un site du centre ville soumis à la pression foncière, enjeux qui pourront alors interférer avec le processus de restitution (les prix augmentent de la terre vers le ciel, de 1925 à 2000). Cette œuvre confronte la valeur économique du sol à la valeur symbolique reconnue au lieu –valeur qui est à l'origine de *The District Six Public Sculpture Project*–, et à la valeur dialogique qui s'est construite, entre les acteurs du projet, grâce à l'œuvre de l'art avec les dimensions matérielles et idéelles du lieu. Elle rappelle aussi que, en termes d'identité sociale, le processus de restitution n'a pas qu'un enjeu « racial » (le retour des Coloured et des Noirs sur le site de District Six), mais aussi de classe : le retour et la stabilisation de classes populaires au cœur du *City Bowl*, la lutte contre un risque de développement gentrifié d'un quartier central.

Cet ensemble d'œuvres de *The District Six Public Sculpture Project* me permet de revenir sur la question de la *publicness* de l'art public contemporain. On voit ici, que celle-ci dépend moins d'un engagement du public avec l'objet d'art (Massey et Rose, 2003 ; Hall, 2007 et Hawkins, 2011) que d'un engagement du public dans la pratique artistique. On voit aussi que cet engagement artistique consiste à faire avec les dimensions matérielles et idéelles des lieux qui se trouvent ensuite construites, œuvrées dans les objets-lieux d'art donnés à l'expérience esthétique du public de spectateurs. Cet engagement dans la pratique artistique est d'autant plus fort que le public est sollicité à partir de la question spatiale et que c'est celle-ci qu'il œuvre via la pratique de terrain (le faire avec les dimensions matérielles et idéelles des lieux). C'est cette construction de la problématique spatiale dans les objets-lieux d'art qui en constituent alors le régime de visibilité, qui sollicite à son tour le public de spectateurs et le conduit à répondre par un *land claiming* spontané à celui posé par les objets-lieux d'art ou à participer à celui-ci.

« And then there was some beautiful things, quite humble works as well, somebody just writing with chalk on the street. I... this is where I fell when I was a little girl and I hurt my knee and it was bleeding and my tears fell down and it was salty. She wrote this thing in the street. I mean, very beautiful beautiful things. Those are the things that stood out for me a lot. I mean, on the cover of the district 6 museum, it's a beautiful work of an old, the footprint of

⁹⁷ Une vitrine du D6 Museum leur est dédiée.

somebody's kitchen with a dog lying there.» (Entretien avec K. Brand, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 26/10/2011).

Cependant, l'inclusion d'une partie non négligeable de District Six dans le projet *Cape Town Design and Innovation District*, nom de code *The Fringe* (cf. note 31), lui-même inséré dans la politique de développement culturel, *Creative Cape Town*, menée en commun par la municipalité du Cap, la Chambre de Commerce et Cape Technikon à travers l'ONG CapeTown Partnership, interroge l'impact politique réel de tels engagements artistiques avec l'espace/le lieu au-delà de leur temps d'effectuation et d'installation. Une interrogation que prolonge la comparaison des deux citations suivantes de Zaïd Minty, membre du District Six Museum entre 2003 et 2005 et responsable à CapeTown Partnership du projet *The Fringe* entre 2007 et 2011, et leur mise en perspective d'une réflexion de Tina Smith, responsable actuelle des expositions au D6 Museum.

« As District Six is beginning to be redeveloped and prepares for the return of some 2500 families over the next few years, the museum together with the D6 Beneficiary Trust has begun to look at a large memorialisation exercise. The project of 'the Return' has been considered within the concept of developing the new District Six as a cultural heritage precinct. The preparation of an application to the national heritage authority to develop the space as a national heritage site (under the category of intangible heritage and through its status as a key forced removal site) will ensure that it receives an even greater national resonance than it does at present. (...) Since there will be a major change to the landscape, the project has taken, and will continue to take, into account other projects and issues around monuments and commemoration, both local and international. The District Six Sculpture Project would become an important project to revisit. (...) Certainly, the challenge will be to draw on the effectiveness of the Sculpture project in a more permanent manner which could still allow space for the museum's modalities of working –for example, its interest in interactivity and participation. » (Minty, 2006: 430).

« I mean the Cape Town is a hard place, I mean that's why the District 6 Sculpture Project... I mean it's really important what they did... but unfortunately that kind of doesn't translate further, because of the system being so... That was a very strong statement... brilliant... It did change a lot of people, I think. I think if you speak to a lot of the artists who were involved I'm sure... they will tell you that. » (Entretien avec Z. Minty, Membre de CapeTown Partnership, Responsable du projet The Fringe, A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, 30/10/2011).

« Sometimes I think that's the main purpose why we're here... why the exhibition, why the museum exists, and I think in fact, when it did start out in late eighties... it started out because of the issue of land and I mean that's a major, major issue in South Africa, you know... (...) At the moment, (...) there's a pitch for Cape Town, you know, in this World Design Capital 2014. I think it (...) is about re-looking and re-configuring, you know, places of design, sustainability, etc. But with that there's this whole grouping called The Fringe which basically this is the East City precinct and basically it's been reframed as The Fringe to accommodate the trendy kind of designers and artists and crafters and, you know, film makers and so forth. I think it's good for the creative energy and all of that, but it needs to take seriously into its framework, where it's actually located and how that relationship works with the past history and with the current history, because this land is supposedly a heritage site. Unfortunately the Heritage Council ... it's a pending heritage site. It hasn't been gazetted yet... (...) It's threatening the work that we do. (...) In other words what is happening is they've re-gridded the space and then the District Six, and what in effect becomes District Six, is a little pocket here... in the space of District Six... » (Entretien avec T. Smith, A. Volvey, 24/10/2011).



Image 63 : Affiche de *Tagfish*, 2010, œuvre du collectif Berlin (Source: www.berlinberlin.be/).

Le deuxième exemple est l'œuvre scéno-vidéographique d'1h40, *Tagfish* (images 63 et XX), que le collectif Berlin⁹⁸ (<http://www.berlinberlin.be/>) a créé en 2010 autour de Zollverein –un exemple allemand de redéveloppement post-industriel créatif d'un site minier et sidérurgique (<http://www.zollverein.de/#/service/english-page>). *Tagfish*, comme les autres œuvres du collectif, a été largement présenté en Europe en 2010, 2011 et 2012 (mais aussi en dehors, par exemple au Musée national de Singapour en 2011), en particulier en France : à la Ferme du Buisson, Scène Nationale de Marne-La-Vallée, dans le cadre du Festival *Temps d'Images*, en 2010, au Centquatre dans le cadre du *Festival d'Automne de Paris*, en 2011, au théâtre d'Amiens, au Merlan, Scène Nationale de Marseille, en 2011, au Centre Pompidou-Metz, en 2010, etc. Le traitement par ce collectif d'artistes à travers *Tagfish*, 2010 du développement culturel du site minier et cokier de Zollverein, banlieue de Essen dans la Ruhr, et de sa trajectoire depuis la fin des années 1990, exemplifie l'approche réflexive et critique développée par les artistes à l'encontre du modèle de l'espace créatif où l'art est pensé comme une fonction attribuée à l'espace pour un usage, et l'importance du faire *avec* l'espace dans la construction de cette approche en une forme artistique. Il met aussi en évidence l'intérêt pour les approches relationnelles et performatives en géographie de l'art de prendre en compte la question spatiale pour traiter de la « *publicness* » de l'art public.

⁹⁸ Le collectif, composé des deux artistes flamands Bart Baele, qui tient la caméra, et Yves Degryse, qui conduit les entretiens, s'est formé en 2003 à Anvers.

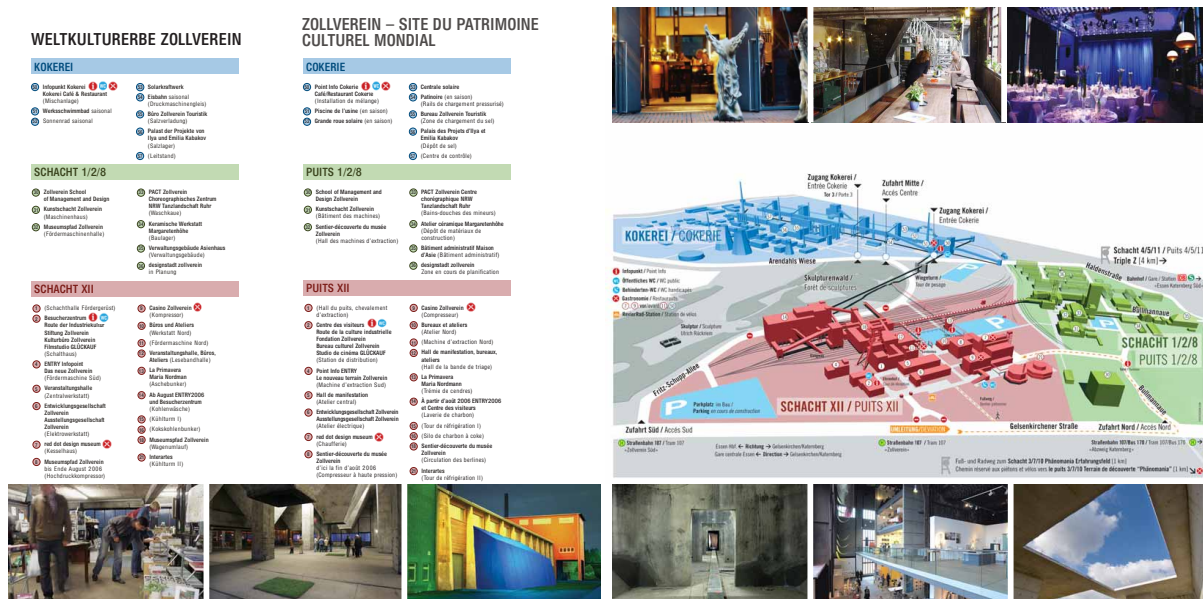


Image 64 : Plan du site de Zollverein, Patrimoine culturel mondial de l'humanité (Source: Zollverein).

Inscrit au patrimoine culturel mondial de l'humanité en 2001 en tant qu'exemple d'architecture industrielle Bauhaus⁹⁹, préempté à la fin des années 1980 par la l'Agence Régionale de développement (Landesentwicklungsgesellschaft Nordrhein-Westfalen), développé depuis 1999 en district culturel et d'art par la Bauhütte Zollverein (devenue la Stiftung Zollverein –Fondation Zollverein– en 2008) installée par l'Agence Régionale de développement du land de Rhénanie-du-Nord - Westphalie du nord dans le cadre de son programme IBA « Emscher Park », centré sur le développement de thèmes patrimoniaux, ce complexe intermédiaire entre consommation et récréation, production et formation, synthétise de manière exemplaire toutes les fonctions et usages de l'espace dédiés de nos jours par l'aménagement à la création (image 64). Du point de vue du développement territorial, la réussite de cet assemblage de lieux publics abritant des fonctions créatives ayant vocation à renouveler la vocation économique, la vie sociale, le cadre de vie et le contenu symbolique de la Ruhr, a été sanctionnée dès 2006 par l'attribution à l'ensemble de la Ruhr Gebeit du label européen « Capitale européenne de la culture » –à côté de deux villes Pécs (Hongrie) et Istanbul. Zollverein a été, en effet, à la fois le lieu emblématique et la locomotive de « Ruhr, Capitale européenne de la culture 2010 » (images 65 et 66). Je présente ici brièvement cet assemblage de lieux de la création avant de développer l'engagement artistique avec ce lieu du collectif Berlin.

⁹⁹ Zollverein a été fondée en 1847 par Franz Haniel, un industriel de Duisburg qui cherchait à produire du coke pour la sidérurgie. Les bâtiments du puits n°12 de la mine de charbon de Zollverein, ont été dessinés par deux architectes, Martin Kremmer et Fritz Schupp, sur la base de principes Bauhaus. Construits en 1932, ils sont dotés d'une armature de béton et d'un remplissage en briques. Ils ont fondé un modèle architectural pour l'ensemble du bâti industriel de la Ruhr. Le complexe minier (mine et cokerie) a fonctionné de 1851 à 1986, il a été fermé en 1993. Il était alors le plus grand complexe minier d'Europe, produisant 12 000 tonnes de coke par jour.



Images 65 et 66 : Kulturhauptstadt Europas Ruhr 2010, affiche et photographie de la fête d'inauguration le 9 janvier 2010.

• Le site de 100 hectares a été doté d'un plan d'urbanisme par OMA l'agence de l'architecte Rem Koolhaas (image 67) et équipé de musées dessinés par Rem Koolhaas (musée de la Ruhr) et N. Foster (Red Dot design museum¹⁰⁰) et d'une école de design conçue par K. Sajima et R. Nishizawa les architectes japonais de l'agence SANAA¹⁰¹ (image 68) ;



Image 67 : Plan d'aménagement du site de Zollverein conçu par l'agence OMA (Source: www.oma.eu).

¹⁰⁰ Le Red dot design award est une des plus importantes compétitions de design dans le monde.

¹⁰¹ Les trois sont des lauréats du Pritzker Price : 2000, pour Koolhaas et 2010 pour Sajima et Nishizawa. Quant au Red Dot Museum, comme son nom l'indique il présente les objets des lauréats du prix international du design Red Dot.



Image 68 : L'équipement muséal. De G. à D., Le Musée de la Ruhr conçu par Rem Koolhaas, le Red dot design Museum de Norman Foster et l'Ecole du design de l'agence Sanaa (Source: www.zollverein.de/).

• des formes artistiques (objets ou installations) ont été déployées dans le parc ou dans des anciens bâtiments industriels et ont un rapport référentiel au patrimoine minier ou industriel du lieu tout en ouvrant sur des médiations écologiques ou sociales¹⁰² (images 69 et 70) ;



Images 69 et 70 : *La Primavera* de Maria Nordman, située dans le dépôt de cendres du Puit n°12 (Source: www.zollverein-touristik.de/maria_nordman.php), *The Palace of Projects* de Lya et Emilia Kabakov, situé dans le dépôt de sel de la Cokerie (Source: <http://www.the-palace-of-projects.net/english/java/ausstellung.htm>).

• Puits d'art (Kunstschacht Zollverein), situé dans le dépôt de machines des puits n°1/2/8, est l'atelier de Thomas Rother –un artiste local qui fabrique des objets d'art dans des résidus de l'activité minière collectés sur le site minier–, est ouvert à la visite (image 71), tandis que l'atelier de céramique dirigé par une céramiste coréenne de renommée mondiale est un lieu de stages ; le PACT Zollverein (Performing Arts Choreographisches Zentrum) sur le site des Puits n°1/2/8 est à la fois une école de danse et un lieu de présentation de performances (image 72) ;

¹⁰² Versant durabilité écologique pour *La Primavera* de Maria Nordman, situé dans le dépôt de cendres du puits n°12 ; versant vivre-ensemble pour *The Palace of Projects* de Lya et Emilia Kabakov, situé dans le dépôt de sel de la Cokerie.



Images 71 et 72 : Le Kunstschaft Zollverein et le PACT Zollverein (Source: www.zollverein.de/).

- le « village créatif » (DesignStadt Zollverein) est quant à lui une pépinière d'entreprises destinée au développement du design en association avec le musée et l'école de design (images 73) ;



Images 73 : La pépinière d'entreprises du « village créatif », dédiée au design (et détail). Le village est indiqué sur le plan d'aménagement de l'agence OMA sous l'appellation « Gewerbepark » (parc d'activité) (Source: www.zollverein.de/).

- le parc est à la fois le site de deux promenades patrimoniales (le Sentier des monuments de Zollverein, Denkmalpfad Zollverein, et le Sentier du charbon, Der weg der Kohle) (image 74), de nombreux festivals dédiés aux arts de la rue et aux performances (Parkfest, ZechenFest et Extraschicht), d'événements (cinéma en plein air, concert de Noël). Il a été paysagé dans le secteur du Bois inhabité (unbewohnter wald), pour des usages mêlant détente et expériences esthétiques d'objets d'art (image 75). Il est enfin équipé de restaurants et de cafés, de catégories de prix différentes.



Images 74 et 75 : Le Denkmalpfad Zollverein (Source: www.thomasmayerarchive.de) et Le unbewohnter wald (Source: www.zollverein.de/).

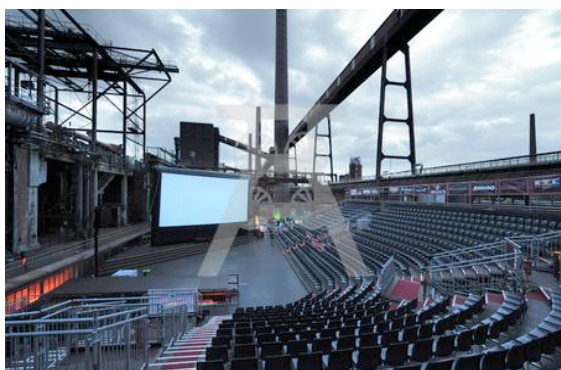


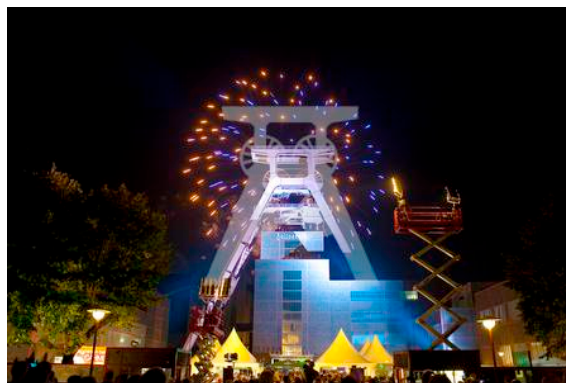
Image 76 : Evénements culturels : Photographies du Festival de cinéma en plein air dans la cokerie, été 2010, et du Concert de Noël, 2010 (Source: www.zollverein.de/).

- la zone de la cokerie est réservée au divertissement, elle est équipée d'une piscine d'été, Werksschwimmbad, d'une patinoire d'hiver localisée dans les anciens bassins de rinçage (images 77), et d'une grande roue solaire, Sonnenrad –construite en 1999 pour l'exposition « Sun, Moon and Stars ».



Images 77 : Lieux de récréation : la piscine (© M. Duschner) et la patinoire installées dans la cokerie (Source: www.zollverein.de/).

• le site est enfin le medium d'œuvres d'art totales (image 78), permanentes –par exemple, la cokerie est la matière d'une œuvre de Light Art réalisée par les anglais Jonathan Speirs et Mark Major et intitulée *Monochromatic red and blue*– ou temporaires –à la faveur des festivals et autres fêtes du parc, les bâtiments du site sont utilisés dans leur qualité architecturale même comme matières pour des œuvres sonores, de lumière ou de spectacle vivant.



Images 78 : Zollverein oeuvre d'art totale : Light Art sur l'école du design lors de Die Nacht der Industriekultur, juillet 2011 et sur le chevalement du puit n°12 lors de la ZechenFest, septembre 2010 (Source: www.zollverein.de/).

Cet ancien site minier et industriel et son développement post-industriel ont été, en 2010, l'objet d'une investigation de situations spatiales, conduite *outdoor* et *in situ* par le collectif Berlin, pour leur œuvre *Tagfish*. Berlin intervient dans ce lieu créatif, mais il n'a pas été invité par les acteurs culturels du lieu pour y produire et présenter une œuvre d'art. Il fait de ce lieu l'objet même de son intervention qu'il travaille par le moyen d'une méthodologie de terrain. La forme artistique (image 79), qu'il présente sous la forme d'une installation vidéo dans des lieux d'exposition et des festivals, construit dans un même dispositif la situation spatiale traitée par les artistes et les formes de son traitement.



Image 79 : Photographie de *Tagfish*, Collectif Berlin, 2010. Dispositif de l'installation vidéo. (Source: <http://www.berlinberlin.be/>).

« A conference table. Seven chairs. Screens sitting round the table. They talk to each other about finding a new use for a once rich industrial area, now a world heritage site: a hotel, commissioned by a sheik. Above or below ground. Prestigious or economical. Long or short term. No shortage of questions. Do you have a sense of humour when you're alone. How deep does your property extend. » (Présentation de l'installation vidéo –Source: *ibid.*).

Dans *Tagfish*, premier volet du cycle « horror Vacui » dédié spécifiquement à l'investigation de situations urbaines, Berlin travaille directement une problématique spatiale propre au lieu et opère via une pratique de terrain –comme le montre l'affiche de l'œuvre (image 63). Ce cycle, qui succède à « Holocène¹⁰³ », correspond à une évolution des investigations du collectif vers le choix d'une échelle micro qui concerne aussi bien l'ordre de grandeur du lieu d'intervention que la méthodologie mobilisée ou la forme artistique. *Tagfish* se saisit de la situation foncière et immobilière de Zollverein, site patrimonial mondial transformé en district culturel et d'art, pour questionner la question de la valeur du lieu, des modalités de sa définition. L'œuvre prend le problème du développement créatif par sa racine spatiale (le *land*, la parcelle foncière), ce problème est levé via une méthodologie de terrain (*fieldwork*) et construit dans la forme artistique, l'installation vidéo (image 79) qui sert alors de régime de visibilité critique à ce problème (la table comme métaphore spatiale).

« Yves Degryse/ Bart Baele : L'idée d'«Horror Vacui» est de mener des recherches sur de petites situations, à l'intérieur des villes. Nous recueillons les témoignages des personnes impliquées dans ces situations, et nous créons une rencontre, autour d'une table, entre ces protagonistes. Nous les montrons, sur plusieurs écrans, comme s'ils communiquaient les uns

¹⁰³ Holocène est le cycle précédent du collectif Berlin dans lequel les artistes ont analysé les problématiques urbaines d'agglomérations aussi diverses que Jérusalem, Moscou, Iqaluit (capitale du territoire cédé par le Canada en 1999 aux Inuits) ou Bonanza (ancienne ville minière du Colorado regroupant aujourd'hui 5 maisons habitées par 7 résidents).

avec les autres, alors qu'en réalité, ils ne se sont pas rencontrés... Chaque pièce d'«Horror Vacui» aura cette forme d'une rencontre factice autour d'une table de réunion. L'idée de ce cycle nous est venue alors que nous nous trouvions en Allemagne. C'est là que nous avons entendu parler de ce cheikh saoudien et de son projet hôtelier pour le Zollverein, représentant un investissement potentiel de 120 millions d'euros : un investissement qui fait partie d'un projet plus vaste de «village créatif», dont l'hôtel est l'un des éléments. (...) Nous avons adopté une nouvelle méthode d'entretien. D'habitude, nous réalisons des entretiens avec un grand nombre de personnes –une vingtaine environ–, que nous interrogeons pendant une heure. Pour Tagfish, nous avons choisi sept personnes, que nous avons questionnées pendant une dizaine d'heures chacune, à différents moments. L'accord que nous avons passé avec elles était de pouvoir les rencontrer à plusieurs reprises, sur une période de quatre ou cinq mois. Nous avons organisé les choses en trois temps : d'abord, nous leur posons des questions générales sur le projet, afin de réunir des informations ; ensuite, nous leur demandons de commenter des extraits d'entretiens filmés avec d'autres «experts» ; enfin, venait ce que nous appelons le temps des «questions délicates», ou ennuyeuses, fondées sur des sources littéraires –en l'occurrence, pour Tagfish, Max Frisch, Pablo Neruda et Socrate... (...) Nous cherchions à réunir autour de la table des personnes que l'on pourrait appeler les «personnages principaux» : l'architecte du projet, le médiateur chargé des négociations entre le Land et le cheikh, un journaliste qui suit l'affaire depuis cinq ans, éventuellement le cheikh lui-même... » (Entretien avec les membres du collectif, publié dans le dossier de presse de la 39^{ème} édition du Festival d'Automne à Paris, 2010¹⁰⁴).

Grâce à sa méthodologie de terrain qualitative, le collectif met effectivement au jour les conséquences capitalistes pour le site de Zollverein de la logique instrumentale associée à un développement artistique, qui fonctionne sur le triple principe spatial suivant : 1– de la localisation (l'espace préempté par l'Agence régionale de développement et devenu juridiquement public) et d'assignation d'une fonction (fonction créative dédiée à un lieu pour une revalorisation post-industrielle tout azimut –économique, sociale, écologique), toutes deux définies par la puissance publique aménageuse ; 2– de la signification du lieu définie *a priori* par la puissance aménageuse (les thèmes patrimoniaux attachés à Zollverein), confirmée par la labellisation par l'Unesco et re-fabriquée dans les objets d'art même (images 69 et 70) ou les événements artistico-festifs (noms des festivals et éléments du patrimoine bâti faits matières de ceux-ci) ; 3– de l'usage public qui, par le fait de la fréquentation du lieu par des publics via les attracteurs artistiques, vient reconfirmer la validité de la fonction et secondairement de la signification pré-définies pour le lieu. La situation critique (de Zollverein), problème levé et travaillé via la méthode d'entretiens en profondeur de Berlin, est le suivant : la tentative d'appropriation privative par le Cheikh saoudien Hani Yamani d'une parcelle du site, parcelle comprise dans la zone dédiée au développement du village créatif, pour y construire un complexe hôtelier de luxe. Cette appropriation privative tend à convertir la valeur symbolique patrimoniale du lieu, valeur construite via le classement mondial du site par l'Unesco sur un fondement universaliste et via son développement par les agences publiques sur la base d'une logique de créativité (production de créativité, exposition, consommation des produits de la créativité, formation à la créativité), en valeur monétaire (120 millions d'euros) qui marque le placement du site, ainsi revalorisé, sur un marché foncier globalisé. Cette entrée de l'art par le *land* questionne profondément le modèle de développement territorial de Florida, montrant au demeurant que les artistes ne sont ni naïfs ni passifs face à l'injonction qui leur est faite par les aménageurs de revaloriser des lieux : l'instrumentalisation de l'art (et du culturel en général) et des sens et valeurs attachés à celui-

¹⁰⁴ URL : www.festival-automne.com/Publish/evenement/.../BibleBerlinBD.pdf.

ci pour une « *comodification* » (transformation en marchandise) de l'espace –soit, le *marketing* et le *branding* du lieu– en perspective de laquelle la question du public, qui par l'usage (touristique et récréatif) qu'il fait du lieu en constitue pourtant la condition, est insignifiante.

Mis au jour et travaillé, ce problème spatial est alors construit dans la forme artistique¹⁰⁵ : une scénographie qui rassemble autour d'une table des protagonistes de la situation (K. Kraemer, architecte de Cologne, W. Kintscher, journaliste du *Neue Ruhr-Zeitung*, qui couvre l'affaire depuis le début, M. Best, responsable de l'aménagement régional, R. Heyer, responsable de l'aménagement urbain, M. Kemper, un médiateur, Cheikh Hani Yamani), dont les interviews par les artistes sont projetées sur des écrans vidéo insérés dans les dossiers des fauteuils qui sont disposés autour la table. Ce dispositif crée la rencontre entre les protagonistes qui ne se sont jamais rencontrés et le montage vidéo produit un dialogue fictif qui n'a jamais eu lieu. Ainsi, la table est à la fois une métaphore de l'espace de jeu dont est tiré le titre de l'œuvre¹⁰⁶ (la table ovale du jeu de poker), de l'espace de la négociation (l'espace du débat), de l'espace objet de la négociation entre les acteurs de la situation (la parcelle) et de l'espace sujet de la négociation (le complexe hôtelier). Cette interprétation spatiale de la table est renforcée par la présence du rouleau posé dessus, qui est une carte topographique dont le référent est le territoire pour lequel le projet est discuté. Les écrans de la projection vidéo sont à la fois les lieux d'où parlent les négociateurs (au sens propre, car ils donnent à voir les contextes dont émanent leur position, leur projet pour cet espace, et dans lesquels ils ont été interviewés¹⁰⁷, et au sens figuré, ils désignent des positions dans ou par rapport à une négociation commerciale en cours) et les lieux dont parlent les négociateurs (ils représentent autant de manière de concevoir le *land*, autant de rapports au *land* sur lequel porte la négociation et son développement) ; leur juxtaposition indique l'absence de dialogue et leur interactivité, type vidéo-conférence, est une fiction créée par le dispositif scénographique. Le fauteuil vide, celui du Cheikh, désigne l'absence de la négociation entre acteurs qui aurait permis de définir un projet partagé pour Zollverein autour d'un sens commun attribué au lieu via le dialogue entre acteurs, et, par là même, indique que la seule valeur qui est reconnue au lieu par tous est économique. La chaise vide montre l'inconsistance de l'espace public à Zollverein. Elle désigne aussi l'horizon d'attente du projet –c'est Godot qu'on attend dans la figure du Cheikh–, projet qui lanterne et patine puisque chacun cherche à empocher des gains sans prendre de risque (cf. le titre de l'œuvre *Tagfish*). Par ce marchandage autour d'une parcelle, les développeurs du lieu, qui sont les vendeurs, tentent d'augmenter l'équipement du site pour mieux l'intégrer dans des circuits touristiques et marchand et de dégager du capital, le Cheikh, qui est l'acheteur, cherche à étoffer son catalogue de biens en y ajoutant une pièce prestigieuse –un morceau de patrimoine mondial de l'humanité– et à le rentabiliser par l'assignation d'une fonction hôtelière. La forme artistique est ainsi la métaphore d'une théorie du jeu appliquée au développement territorial : un jeu d'argent et d'enchères, anti-dialogique –il est fondé sur la non communication entre

¹⁰⁵ Le dispositif est dévoilé dans une vidéo présentée sur le site du Kaaïtheater de Bruxelles où l'œuvre a été présentée : URL : <http://www.kaaitheater.be/productie.jsp?productie=776&lang=fr> [dernier accès le 01/09/2012].

¹⁰⁶ *Tagfish* est emprunté à la terminologie du poker dans laquelle il désigne le joueur qui prend le moins de risque possible et constitue, ce faisant, une proie facile pour les autres joueurs.

¹⁰⁷ Le fond du deuxième écran en partant de la droite est un ensemble de plans d'aménagement régional, devant lequel, Best, le responsable de l'aménagement du Land est interviewé, le fond devant lequel Heyer est interviewé est un plan de la ville, tandis que celui du Cheikh est un cactus.

acteurs, sinon celle faussée du bluff et des enchères—, auquel se livrent des acteurs installés autour d'une table de poker, que leur culture sépare¹⁰⁸ mais que leurs intérêts rapprochent. Il transforme Zollverein en un nouveau Far West, la conquête des terres s'y fait au poker. Et cette métaphore du jeu est d'autant plus appropriée que le site est aussi équipé d'un casino (Casino Zollverein)... le restaurant chic localisé sur le site du puits XII. Cette installation vidéo définit, à travers cet exemple symptomatique, l'échec d'un développement culturel pour/dans l'espace qui débouche sur la production et l'accumulation localisée de valeurs économiques et non pas sur la construction et le partage des significations identitaires pourtant thématiques dans les objets d'art donnés à l'expérience du public. La méthodologie (*fieldwork*) de Berlin révèle, sous la mise en jeu d'une parcelle (*land*) d'un patrimoine-mondial-de-l'humanité-capitale-européenne-de-la-culture, la béance de sens liée à la méthodologie du développement culturel, une béance qui engouffre le récit territorial (thématiques sociales et écologiques) et le donne à voir pour ce qu'il est (un discours standard de *marketing* et de *branding* territorial).

Cette œuvre travaille donc la question du *land* par le terrain et le construit dans une forme artistique dont la dimension spatiale est signifiante. Mais contrairement aux œuvres du Land Art, elle n'est pas concrétisée avec le lieu dont elle donne à voir la problématique spatiale, elle n'est pas *in situ*. C'est la table, comme métaphore spatiale à fonds multiples, qui fait ici fonction d'*in situ*, trouvant quelques résonnances avec un procédé de *mapping*. Cette œuvre contemporaine formalise donc aussi une perspective critique par rapport au Land Art dont les stratégies spatiales de substitution du lieu à l'objet et de sortie hors de l'institution muséale ont progressivement entraîné le glissement de l'art sous l'empire des maîtres d'ouvrage de l'ingénierie spatiale, avec pour conséquence leur retournement dans la marchandisation du *land*. Si elle conserve, par rapport à l'institution muséale, la position documentaire qui est celle du Land Art, l'édition documentaire est dorénavant la forme artistique.



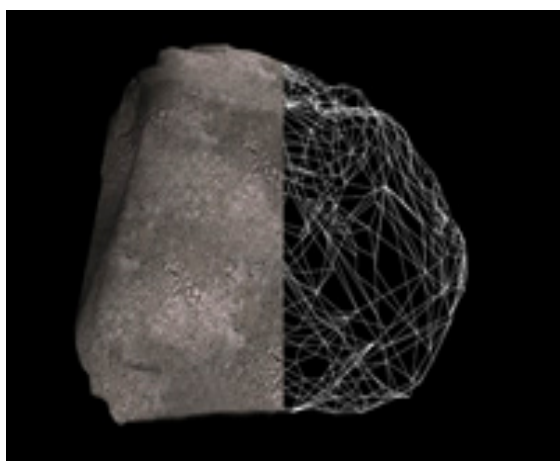
Images 80 : *From/To* de Fareed Armaly, 2002. Parties de l'installation dans la Documenta-Hall, Documenta 11, Kassel, Allemagne (Source : <http://fromto.withthis.net/>).

« The work's central theme is the history of Palestine. Armaly (who is of Libanese-Palestinian descent) digitalized the surface of a stone, which for him is a symbol of the world

¹⁰⁸ En de nombreuses occurrences, les protagonistes interviewés disent le choc culturel auquel les confronte la proposition du Cheikh.

and of architecture, as well as a weapon. The resulting grid pattern is pasted to the floor of the Documenta-Hall in the style of a schematic map of the Palestinian Territories. In addition, together with the Palestinian filmmaker Raschid Masharawi, Armaly presents a multimedia portrait of the region. » (Pat Binder et Gerhard Haupt, texte de présentation de l'installation, Documenta 11, *ibid.*).

Le troisième exemple est une installation intitulée *From/To* de l'artiste états-unien d'origine libano-palestinienne Fareed Armaly¹⁰⁹, installation présentée en 1999 au Witte de With, Center for Contemporary Art (Rotterdam) et, dans une version révisée, en 2002 à la Documenta 11 (Kassel) –où je l'ai découverte et travaillée (image 80). Elle a une extension interactive sur Internet (<http://fromto.witthis.net/>). L'installation a son origine dans une pierre qui représente, selon l'artiste, à la fois le symbole du monde (son unité élémentaire), et l'arme de guerre palestinienne de la 1ère, 1987, puis la seconde Intifada, 2000, contre l'occupation israélienne. La digitalisation de cette pierre (image 81), à l'instar d'une triangulation, est la condition d'une cartographie déployée en un planisphère sur le sol de la galerie d'exposition (image 82) ou en MNT (modèle numérique de terrain) sur le site Internet –une mise au monde et en visibilité cartographique du monde de relations palestinien. D'emblée, le *land* est au principe de cette œuvre engagée, militante.



Images 81 et 82 : *From/To*, 2002, F. Armaly, la digitalisation de la pierre et sa projection cartographique en un planisphère palestinien (Source: *ibid.*).

Cette carte est ensuite recoupée en deux espaces distincts (image 83), aux spatialités opposées qui reprennent la distinction de Deleuze et Guattari (1980: 597-98) entre l'« espace lisse » nomade, surface où les points sont subordonnés à la ligne sur laquelle se déploient des trajets (l'espace lisse est directionnel) et l'« espace strié » contrôlé, surface où la ligne est subordonnée aux points entre lesquels on se déplace, deux spatialités auxquelles sont associés des mots-clés (« waiting » d'une part, « checkpoint » et « homemovie », d'autre part). D'un côté, l'espace intermédiaire de la circulation (« from/to »), maillé par des tracés sur lesquels sont placées des indications de directions et de noms de lieux palestiniens de la bande de Gaza, de Cisjordanie et de Jordanie (from Gaza/to Gaza et from/to Al-Halazon camp, Al-

¹⁰⁹ Fareed Armaly exerce aussi des fonctions institutionnelles dans le monde de l'art, il a été directeur artistique de la Künstlerhaus de Stuttgart, entre 1999-2002, et des fonctions éducatives, il a été professeur invité dans de nombreuses universités en Allemagne, France et États-Unis, notamment à l'Université de Hamburg (Département de communication), en 1998, dans le cadre du programme *Art in Public Space*.

Hussein camp et Su'fat camp¹¹⁰) et marqué par un cactus (image 80). Cet espace, situé dans le hall d'entrée de la Documenta-Hall, est associé au mot-clé « waiting¹¹¹ » qui l'identifie à l'attente : un espace figé dans l'attente (en train d'attendre quelque chose) ou un espace de l'attente (où on est dans l'attente de quelque chose). De l'autre côté, des espaces cloisonnés et exigus, dans lesquels le public pénètre par deux portes jumelles auxquelles correspondent deux convergences ponctuelles de tracés, espaces dédiés à des fonctions organisant une deuxième dualité : un espace militaire israélien –le « checkpoint», le poste de contrôle militaire établi sur un itinéraire– et un espace d'entre-soi, voire domestique, –le « homemovie », le lieu de fabrication/diffusion de films amateurs, *i.e.* faits par soi-même pour une destination familiale ou amicale–, depuis lequel le public pénètre dans un troisième espace « média-géographie » –salle de projection de films vidéo. Ce dispositif réalise donc moins la cartographie des territoires palestiniens au sens strict de la représentation topographique des territoires fonctionnant sous l'autorité palestinienne depuis 1994, soit la bande de Gaza et la Cisjordanie, que le *mapping* de la territorialité des Palestiniens (du peuple palestinien), à la fois élargie aux territoires de la diaspora (en Jordanie, par exemple) et interprétée en termes de *politics* (spatialité des rapports de pouvoirs entre les acteurs israéliens et palestiniens) –entre dislocation et colonisation, confinement et enclavement, contrôle et relation spatiale. La spatialité du dispositif permet au public d'éprouver corporellement dans son placement et son déplacement, dans la coprésence et sa densité, les conditions et les formes de la territorialité palestinienne –de l'éprouver un peu.

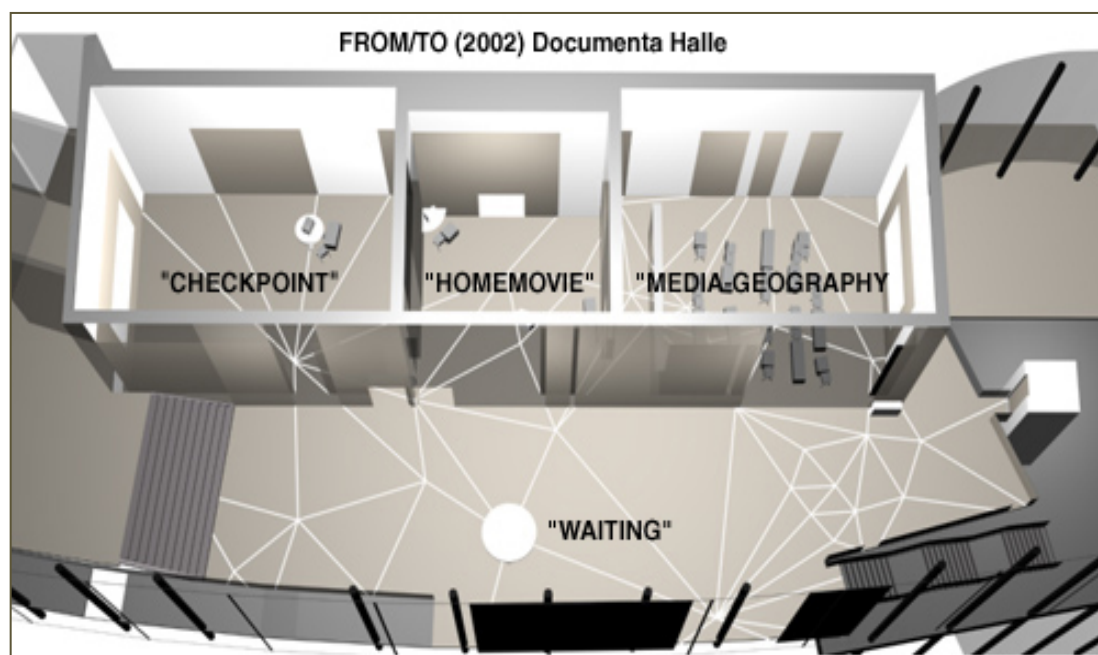


Image 83 : *From/To*, F. Armaly, plan du dispositif installé à la Documenta 11, 2002 (Source: *ibid.*).

Les trois derniers espaces (« checkpoint », « homemovie » et « media-geography ») construisent le contenu de la territorialité palestinienne en se faisant lieux de présentation

¹¹⁰ Camps de réfugiés palestiniens : Al-Halazon camp, nord de Ramallah, Cisjordanie (camp établi en 1965, population de réfugiés enregistrée en 2010, 11 000 –Source UNRWA) ; Su'fat camp, Cisjordanie, Jérusalem-est (camp établi en 1965, population estimée en 2010, 18 000 –Source UNRWA) ; Al-Hussein camp, Amman, Jordanie (camp établi en 1948, population enregistrée en 2010, 29 000 –Source UNRWA).

¹¹¹ *Waiting* est aussi le titre du film de Rashid Masharawi, une commande de F. Armaly pour la Documenta 11.

d'une documentation multidisciplinaire, multimédia, multiforme, multi-source et multi-située, accrochée sur les murs, placée sur des tables, installée sur des postes ordinateurs. Cette documentation est entièrement centrée sur la spatialité de la vie quotidienne des Palestiniens, sur leur pratique quotidienne de la spatialité de ces rapports de pouvoir. Elle informe la territorialité palestinienne : la manière d'être avec les lieux, dans leur matérialité et leur idéalité, des populations palestiniennes. La récurrence du terme de « *viability* » dans les documents présentés synthétise cette approche par la pratique quotidienne, du fait de sa polysémie liée à sa double étymologie (l'état de la voie qui est praticable, *i.e.* circulaire, et l'état du fœtus qui peut se développer, *i.e.* vivable), où la question du développement du territoire palestinien est nouée à la question de la vie de circulation des Palestiniens compte tenu des conditions politico-militaires de sa praticabilité ordinaire/quotidienne.

La documentation comprend d'une part, des articles scientifiques de chercheurs/euses¹¹² d'origines nationales diverses –d'un cartographe (Philippe Rekacewicz, présenté comme « *geographer-cartographer* », chercheur au United Nations Environment Program), d'historiens (Steven Wachlin, historien de la photographie, Stephanie Latte-Abdallah, doctorante en histoire sociale à l'EHESS et bénéficiaire d'une bourse d'étude du Center for Study and Research on the Contemporary Middle East, Amman, Jordanie), d'une anthropologue (Annelies Moors en poste à l'université Amsterdam et de Leyde), d'une sociologue (Sylvie Fouet, membre du Groupe de Sociologie et Etude des Conflits à l'EHESS)– ou des rapports d'experts ou de conseillers internationaux (Fouet est conseillère à la délégation de la Commission Européenne pour la Cisjordanie et la bande de Gaza). Elle intègre d'autre part, des articles de journalistes européens (Philippe Rekacewicz, cartographe pour *Le Monde Diplomatique*), palestiniens et israéliens. Elle inclut enfin, des films de fiction et des documentaires de cinéastes européens, « *arabs* » ou palestiniens –dont une commande d'Armaly au cinéaste palestinien Rashid Masharawi pour la Documenta, *Waiting*, 2002. Ces productions sont issues d'un travail de terrain ou d'archives conduit dans le cadre de leurs activités professionnelles par ces collaborateurs de l'œuvre, et produites spécifiquement pour celle-ci (en 1999 ou en 2002) ou replacées dans celle-ci (d'une installation à l'autre ou d'un autre contexte de diffusion à celui-ci). Ce travail d'enquête fait lever les dimensions matérielles et idéelles des lieux. Cette documentation représente donc la *politics* de la territorialité palestinienne à travers des champs, des modes et des formes de créativité variés :

- des encarts de textes scientifiques –Fouet, 2002, dans « Charting Palestinian territories and power: FROM land control TO flows control », analyse la *politics* derrière la politique d'aménagement routier israélien et derrière le développement des réseaux téléphoniques israélien et palestinien en Cisjordanie et à Gaza ; Moors et Wachlin, 1989, dans « Dealing with the past, creating a presence : Picture postcards of Palestine » analysent la construction orientaliste du Palestinien comme Autre (le phénomène d'« *othering* ») dans les cartes postales destinées au marché européen du Grand tour dès la fin du 19^{ème} et aux Israéliens aujourd'hui–, et des textes issus d'une activité d'expertise ou de conseil –Fouet discute aussi un projet de réseau de téléphonie sans fil entre les territoires palestiniens– ;

- des enregistrements audio –Latte-Abdallah, 1999, dans « A guiding thread », monte des extraits d'entretiens en profondeur qu'elle a réalisés avec trois générations de femmes palestiniennes dans les camps de réfugiés en Jordanie pour donner à entendre la pluralité de

¹¹² Dans l'installation (en particulier sur les cartels), ils sont présentés avec leur statut de chercheurs/euses, il est aussi fait mention de leurs publications scientifiques. Pour la plupart, ce sont des chercheurs et des experts ou des conseillers auprès d'institutions européennes.

leurs expériences, itinéraires et généalogies, et construire les thèmes du déplacement, de l'exil et de l'attente diasporique.

- des panneaux de cartes –Rekacewicz, 2002, dans « Israël-Palestine : manipulations cartographiques », d'une part, construit la carte des propositions territoriales israéliennes de Camp David II (juillet 2000) pour montrer la *politics* derrière elles et la confronter à la circulation quotidienne palestinienne, d'autre part, relit des cartes israéliennes d'origines diverses pour expliquer les enjeux politiques de l'écriture cartographique– (image 84) ;

- une vitrine de cartes postales artistiques –Moors et Wachlin présente une vitrine de cartes postales artistiques produites entre la fin du 19^{ème} siècle et aujourd'hui en appui de leur texte scientifique (cf. supra), celle-ci contribue aussi à « créer une présence » des Palestiniens dans l'installation– (image 85) ;

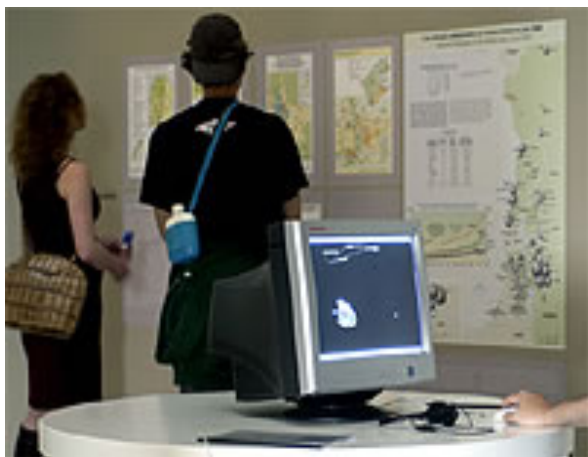
- des films de fiction (image 85) –*A journey through Palestine*, film n°394-409 des frères Lumière, 1897, installe une présence paysagère historique de la Palestine ; *The Dupes*, Tawfiq Saleh, 1972–, des documentaires (essentiellement dans l'installation proposée à Rotterdam en 1999) et le film expérimental de Rashid Masharawi, *Waiting*, 2002 (image 86).

- un cactus (image 80) –le « sabra cactus » est présenté avec un texte de C. Bardenstein qui explique le croisement des représentations territoriales palestiniennes et israéliennes sur cette icône du désert instaurée en symbole anti-diasporique (présente/passée) : appelée « sabir » par les Palestiniens, la plante était utilisée en plantation linéaire pour marquer les limites de propriété et elle est dorénavant appréhendée comme le marqueur, dans le paysage, de leur implantation historique ; appelée « tsabar » par les Israéliens, son nom désigne les générations de Juifs nés en Palestine, puis en Israël, et elle symbolise l'indigénité israélienne (« a symbol of Israeli indigenusness »).

L'installation est aussi l'occasion de conférences et de tables rondes qui rassemblent des scientifiques, des réalisateurs de cinémas et des institutionnels de l'art, mais aussi l'occasion d'interviews réalisées par Armaly avec certains de ses collaborateurs au sujet de leur production. Elle est donc à l'origine de la production d'un matériau dialogique contextuel. L'ensemble de ces matériaux (textuels, cartographiques, filmiques, discursifs, etc.), mêmes les formes de fiction cinématographique, ont vocation à documenter des aspects de la territorialité palestinienne : les films de fiction sont datés et sont traités comme des témoignages historiques –*The Dupes* est un des premiers films traitant des réfugiés palestiniens, centré sur leur déplacement, il appuie le mélodrame sur une trame historique–, celui de Masharawi, *Waiting*, est une expérimentation autour de la question contemporaine du lieu et de l'attente –bloqué à Amman lors d'un déplacement professionnel vers Ramallah, Masharawi organise et filme un casting fictif d'acteurs à qui il demande comment ils attendent tout en leur interdisant de jouer l'attente. Ils jouent un double jeu d'une part, en construisant une iconographie multimédia qui vise à rendre la territorialité palestinienne et les palestiniens visibles, et, d'autre part, en déconstruisant explicitement l'iconographie coloniale, ainsi, au-delà de son aspect descriptif, cette documentation fournit des modèles d'intelligibilité, d'interprétation de la réalité palestinienne¹¹³. Le site Internet de l'œuvre, qui présente une documentation encore plus conséquente, mais de même nature (articles scientifiques et journalistiques, vidéo, etc.), est accessible sur le poste ordinateur installé dans la salle « Checkpoint » (images 84). Par conséquent, le tout fonctionne en « plateaux » (construisant des dimensions de la réalité palestinienne et des positions, au sens de

¹¹³ Outre les outils interprétatifs présentés dans les documentations, on y trouve des bibliographies (par exemple, dans le texte de Moors et Wachlin).

positionality, sur elle) et en « rhizome », ce modèle descriptif et épistémologique non hiérarchique (Deleuze et Guattari, 1980) étant la forme artistique de cette œuvre d'art totale, et cela aussi bien sur le site muséal –les tracés au sol faisant le lien entre toutes ces focales documentaires et ces positions intellectuelles présentées de manière non hiérarchique–, que sur le site Internet –les lignes de digitalisation de la pierre se développant en réseau interactif de connaissances, impliquant de multiples liens hypertextes¹¹⁴. Cette forme est profondément accordée au projet politique de son concepteur.



Images 84 et 85 : À G. Le dispositif cartographique de Rekacewicz et le poste de consultation du site Internet de l'œuvre dans la salle « Checkpoint ». À D. L'exposition de cartes postales de Moors et Wachlin dans la salle « Homemovie » (Source : *ibid.*).



Images 86 et 87 : À G. Arrêt sur une image du film *The Dupes*, 1972, dans la salle « media-geography ». À D. Vidéo de *Waiting*, 2002, Masharawi, dans le « waiting » hall (Source : *ibid.*).

Quel horizon d'attente pour ces spatialités de l'attente –où l'attente, articulée au déplacement et au confinement, est donnée comme la forme principale de la territorialité palestinienne ? L'*empowerment* palestinien est-il le seul horizon de cette œuvre post-moderne et constructiviste ? La formule qui sert à présenter l'œuvre va plus loin : « *From/To* is a map unfolding in real time » (F. Armaly, texte de présentation « About From/To », *ibid.*) ; elle tend à faire de la construction du territoire politique l'horizon d'attente de ce dispositif cartographique. Une carte « dépliée » puisqu'elle explique (au sens étymologique

¹¹⁴ Par exemple, le texte et la démonstration cartographique de Rekacewicz renvoient aux cartes d'un géographe néerlandais Jan de Jong et à celles publiées par le quotidien israélien modéré Ha'aretz ou par le Ministère israélien des affaires étrangères.

d'explication ou d'*explanation*), construit et rend visible/donne à voir la territorialité palestinienne, mais surtout une carte projetée sur le sol du musée comme une actualisation d'une entité politique palestinienne, comme une territorialisation de la Palestine. Cette œuvre, bâtie sur la pierre (image 81) –plus petite unité du territoire et arme dans un conflit territorial–, travaille la question du *land* palestinien. Elle en construit les diverses substances, les métriques (entre métrique topographique dans la zone de contrôle israélienne et topologique dans la zone de circulation), l'échelle et les limites, mais, suivant une logique territoriale nationale-étatique qui met la territorialité nationale au principe de la territorialité étatique. Cette géopolitique des pratiques quotidiennes sert à projeter l'installation d'un territoire politique. Par conséquent, cette œuvre réalise un *land claiming* cartographique muséal (dispositif de la Documenta, 2002) et virtuel (dispositif sur Internet). Dans une sorte de retournement du paradigme (au sens strict) de la stratégie spatiale d'*outdoor* et d'*in situ* land artistique –soit, *Gallery Transplant*, 1969, Oppenheim– en un « *in situ* transplant », la stratégie spatiale se développe dans le musée, dans l'espace institutionnel de l'art, et l'objet prend la place du lieu : l'artiste revendique un sol dans la galerie, pour en faire un usage qui permette la construction d'un objet-lieu d'art de type cartographique qui vaut comme (proposition de) territoire politique. La version interactive du dispositif Web fonctionne à partir de la pierre digitalisée, qui tourne sur elle-même comme un globe terrestre et qui par le fait de son volume, son échelle et son maillage fait image du territoire de type MNT (modèle numérique de terrain) cette fois, tandis qu'à l'entrecroisement du réseau de lignes de digitalisation, apparaissent successivement des mots-clés, sur lesquels l'internaute clique pour accéder à la documentation qui le fonde. Ces derniers complètent d'ailleurs l'image cartographique, d'une évocation de toponymie. Ici la carte, construite à partir des informations produites par le truchement d'un travail de terrain et d'archive, est instaurée en référent du territoire politique (et non l'inverse). Ces retournements (de l'*outdoor* à l'*indoor*, de l'*in situ* au sol de la galerie, du lieu à l'objet, du territoire à la carte) doivent être replacés dans la perspective de la rupture géopolitique de Camp David II (juillet 2000) et Taba (janvier, 2001), qu'explicite clairement le texte introductif à l'œuvre, « *About From/To* » (cf. ci-dessous) ou encore la transparence fantomatique de la pierre-territoire qui tourne sur le site Internet –soit l'épaississement indéfini de l'horizon d'attente palestinien.

« The initial 1999 version of *From/To* focused on the ongoing modelling of a contemporary topos : 'Palestine' (...). *From/To* 2002 brings with it a setting whose conditions are opposite from those the 1999 version was realized within. The terms in use then were officially linked to a 'peace process' that framed many of the invited participants issues and productions. As opposed to that, the terms of the ongoing process operating as of today belong fully to occupation, as siege, closure, curfew, and even war. (...) Within *From/To* 2002 both distinct positions [politics of containment / politics of dispersion] are seen to be involved in the role of representational politics, of art and cultural production, and in the creative development of the institutional framework. » (Introduction « *About From/To* » –*ibid.*).

Cependant, dans la section « waiting », face à la pierre (la table au centre du hall), F. Armaly a placé le Sabra cactus (« sabir », « tasbar ») et son jeu de références territoriales croisées entre Palestiniens et Israéliens.

« Here, the science of Geography is caught in a double bind. It has to reflect on secure perimeters of meaning found in each square meter of land being drawn up, and quartered by two controversial memories, histories and present claims to rights. At the same time it has to allow at certain points the flux of culture and society through the grid of its own foundations opposed

to the notion of fixed property based on measurable units, but instead on forms of recollection that can not be paced.

One such example relating to the division of space, property and memory is the sabra cactus through the way it is defined by Israeli and Palestinian identity politics. The sabra cactus is a 19th century example for an emerging world of interconnections and cross exchanges. As of today, it paradoxically serves to reinforce desires for and reality of rootedness in two people. The Sabra cactus can be seen as the embodiment of a transition from nature to culture, as a sign that belongs to a field of interpretation and appropriation. As it serves as a marker of the past by indicating that which was lost, as a memory trigger for those who come back to the places they once belonged, it also becomes a perimeter for buildings and villages no longer existing, a footnote to history only for those how know how to decipher the text. » (« About From/to », *ibid.*)

La territorialité politique qui est posée ici (Documenta, site Internet) ne peut être topographique et gouvernementalo-administrative, son modèle est bien topologique et dialogique... Elle interroge alors la place du terrain (*fieldwork*) et de ses acteurs dans l'œuvre. Les collaborateurs et collaboratrices d'origines diverses invité-e-s ou commissionné-e-s par Fareed Armaly ressemblent quelque peu à ces figures d'historiens et de géographes français (de Martonne, par exemple) recrutés dans les universités françaises, en 1917, à l'instigation du gouvernement français, pour former le Comité d'études afin d'« établir des faits et [de] regrouper des informations » destinés à la préparation du dossier des futures négociations territoriales post WWI en Europe Centrale, et qui sont dorénavant identifiés comme des « traceur[s] de frontière » (Boulineau, 2001). Mais ce faisant, ils incarnent le rôle de la reconnaissance internationale dans cette construction territoriale : la nécessaire triangulation du processus et le nécessaire croisement des perspectives sur l'objet pour le faire émerger. Tandis que leur terrain, en particulier via des méthodologies qualitatives, fait émerger les acteurs d'un processus de construction territoriale par le bas, depuis la pratique quotidienne.



Image 88 : *Plan de situation #4 No Man's Land*, 2005, de Till Roeskens à Centre d'artistes Langage Plus (Alma, Québec). (Source: Résidences Croisées, 2006).

Le dernier exemple est une œuvre de Till Roeskens, *Plan de situation #4 No man's land*, 2005, que l'artiste a développée à Alma, agglomération du Québec, dans le cadre de « Résidences croisées Alsace, France / Lac-Saint-Jean, Québec » du 17 août au 18 septembre 2005. L'œuvre est documentée dans un catalogue publié par l'Agence culturelle d'Alsace, le FRAC d'Alsace et le Centre d'artistes d'Alma Langage Plus, en 2006 (Résidences Croisées, 2006). Je laisse ici la parole à Till Roeskens, puisque celle-ci se déploie dans le cadre d'un entretien que j'ai sollicité¹¹⁵ (sur la forme relationnelle de cet entretien cf. note 120). Une parole qui évolue d'une problématique spatiale, la question foncière (l'appropriation du sol et ses formes), avec laquelle il entre en travail sur ce territoire et le fait œuvrer, à la construction de différentes dimensions de cette problématique dans différents objets-lieux d'art, en passant par le travail de terrain (ici des entretiens, des observations *in situ*). Cette partie de l'entretien avec l'artiste, qui concernait spécifiquement *Plan de situation #4*, s'est déroulée presque sans interruption de ma part (questions complémentaires, relances, etc.), elle est recopiée ci-dessous quasi *in extenso* augmentée d'insertions d'images venant documenter des éléments du dispositif d'installation (images 88, 89, 90).

« A.V. : Donc, on a déjà discuté de ces choses-là en partie, quand on a regardé un peu ce qu'on pouvait faire ensemble sur la barrière [cf. Chapitre 3– 3.3.]. Que ce soit l'importance de la question spatiale dans ton travail, que ce soit la manière dont tu approches la dimension spatiale des choses, par des entretiens, des observations, des enquêtes *in situ*, etc. Ou éventuellement l'importance de la pratique cartographique et de la carte dans ton travail.

T.R. : Mais oui, mais je ne suis pas capable de faire un discours là comme ça sur...

A.V. : On pourrait peut-être partir d'un travail, d'une œuvre en particulier ?

¹¹⁵ Cet entretien a été réalisé pour la revue *EchoGéo* (Volvey, 2012b). Je remercie B. Vélard, secrétariat de rédaction à *EchoGéo*, pour sa retranscription.

T.R. : Oui.

A.V. : Je pense que, le mieux c'est peut-être de commencer par Alma, que tu racontes simplement Alma, et puis moi je réagirai.

T. R. : Alma, c'est ce voyage en Amérique. Invité au Québec, il y avait ce sentiment d'aller sur un continent occupé par d'autres Blancs et une certaine réticence à y aller. Il y a ce long survol, on arrive par le Nord, ces espaces complètement sauvages de l'Arctique et l'arrivée sur Montréal, et là, le choc de ce quadrillage ! De ce pays construit selon des lignes droites et des angles droits, visibles déjà sur les champs dans toute la vallée du St Laurent. Je l'ai vraiment senti comme une grande violence d'avoir posé ainsi une grille sur le pays, sans tenir compte de ce qui était là et d'arriver à tout faire rentrer dans les mêmes cases (...). Il y a cette volonté, de tout faire tenir dans deux directions, une orthogonalité, la raison qui règne en maître, et cette répétition presque à l'identique de ces mêmes pâtés de maisons qu'on survolait avec ces mêmes piscines, dans ces mêmes jardins, derrière les mêmes pavillons. Ça m'a vraiment pris à la gorge comme un sentiment de perte d'identité, de dire 'mais si on est capable de vivre là-dedans c'est qu'on est juste des choses interchangeables'. Et j'ai atterri avec cette idée, j'étais un peu essoufflé, une forme de vertige. Vu d'en bas, quand tu es dans la ville, tu te rends compte que vu de près, il n'y a pas un pâté de maisons identique à un autre, la vie qui se glisse dans la ville la rend tout à fait vivable. (...)

Ensuite, j'ai pris un bus jusqu'à Alma, près du lac St Jean, où j'étais invité pendant un mois. C'est très court de faire un travail en un mois, je pense que j'ai vraiment fait une petite ébauche de quelque chose. A l'époque déjà je faisais des choses qui prenaient facilement deux ans pour arriver à un résultat qui me plaisait vraiment. Ici, il y avait cet intérêt pour la question de la colonisation et pour comment nous autres nous gérons l'espace, nous nous l'approprions, etc. C'était intéressant parce que c'est une histoire récente là-bas, c'est presque de mémoire d'homme qu'on peut... Cette ville est née à partir de rien. Il y avait trois bûcherons qui habitaient dans la forêt et puis, en 1924, il y a les capitalistes qui sont arrivés avec du capital et qui ont dit 'tiens une chute d'eau, on pourrait faire une grosse centrale électrique et faire marcher plein d'usines et avoir une ville là' et donc ils ont demandé au gouvernement de leur attribuer ce territoire pour la ville et ça été comme ça monté *ex nihilo*. (...)

Je suis allé aux archives sans trop savoir ce que je cherchais. L'archiviste municipal m'a montré ce premier document [Annexe 6] qui est l'acte fondateur qui institue la ville. Il décrit les limites de la ville avec une prétention de précision absolue, mais en composant avec un territoire qui était à peine arpenté, sur lequel peu de mesures avaient été faites, où donc tout est très, très aléatoire. Au final, ça donne un texte à rallonges, parce qu'il dit 'voilà à tel endroit de la limite il faudrait prolonger telle ligne qui a été arpentée jusqu'à tel endroit et de là partir à plus ou moins tant de degrés'. C'est un texte avec cette prétention du langage qui fait force de loi en posant une limite autour d'un bout de terrain, mais qui s'effondre parce qu'on sent très bien que ce langage ne maîtrise rien du tout et que ça échappe de toutes parts. Donc ça, c'est un premier élément de l'exposition que j'ai conçue au bout d'un mois au Centre d'artistes d'Alma Langage Plus : j'avais écrit ce texte en une ligne tout autour de la salle [image 88¹¹⁶]. »

¹¹⁶ Sur l'image 88, la ligne de mots forme un motif linéaire en haut du premier tiers inférieur des murs.



Image 89 : *Plan de situation #4 No Man's Land*, 2005, de Till Roeskens. Photographie de route / No man's land.
© Roeskens. (Source : *ibid.*).

« Il y avait ensuite le fait de voir cette occupation de l'espace par la civilisation, on la voyait en cours. J'ai été frappé notamment par toutes les rues inachevées autour de la ville qui s'arrêtaient comme ça brusquement sur du rien, il n'y avait plus que la forêt et ils n'avaient pas pris la peine de faire un arrondi ou une bordure. Tout à coup le goudron s'arrête et paf, il y a de l'herbe qui pousse derrière ! Et on sent très bien que ce sont des fins très provisoires, que, dans la tête des planificateurs, ça va déjà toujours tout droit, indéfiniment. J'avais donc fait un diaporama de toutes ces rues [image 89¹¹⁷].

Par ailleurs, j'habitais en pension chez quelqu'un qui avait vraiment la mémoire familiale de toute la colonisation : comment au fur et à mesure, ses ancêtres sont montés le long du St Laurent, de génération en génération, partis plus loin pour travailler la forêt, pour travailler un bout de champ par ci, par là, jusqu'à arriver à Alma assez récemment. Lui racontait vraiment cette histoire d'un point de vue de pauvres gens poussés par le besoin... Ce n'étaient pas des colonisateurs. Il racontait aussi comment ils avaient à plusieurs reprises tout perdu dans des inondations. Il avait uneoureuse qui était indienne, qui m'a raconté l'histoire de sa famille à elle et comment leurs histoires se croisent là, à un moment donné. Après j'ai juste eu le temps d'interroger deux autres personnes qui étaient d'une part, un historien qui m'a parlé de la fondation de la ville –de cette fondation qui passait vraiment par l'exploitation des ressources. Il y a un truc : comme en anglais les centrales hydroélectriques s'appellent *power stations*, les Québécois disent 'le pouvoir' pour la centrale et 'travailler au pouvoir'. Il m'avait parlé de ça. D'autre part, j'avais interviewé un urbaniste qui parlait lui des projets pour l'avenir, etc. Il y avait donc un peu les colons blancs, les Indiens, le passé, l'avenir... J'avais juste quatre entretiens que j'ai condensés. J'ai pré écrit et un peu condensé, le texte de chacun d'eux et je leur ai demandé de me relire le texte. Je les ai filmés muets, comme ça, en train d'écouter la lecture que moi je faisais du texte qu'ils m'avaient donné [image 88¹¹⁸]. (...) »

¹¹⁷ Sur l'image 88, il s'agit des tirages photographiques placés sur le mur de face à l'arrière plan de la photographie. Ce pan de mur rassemble aussi des photographies de la centrale hydro-électrique.

¹¹⁸ Sur l'image 88, il s'agit des films vidéo diffusés sur les postes de télévision.



Image 90 : *Plan de situation #4 No Man's Land*, 2005, de Till Roeskens. Photographie de la performance « Ceci est à moi » © Roeskens. (Source : *ibid.*).

« Pendant mon séjour, il y avait un festival de musique, qui m'avait demandé si je voulais participer. J'ai dit 'ok'. Ca se déroulait sur la place des fêtes de la ville et j'ai demandé aux services techniques qu'on me prête de la clôture. Avec ces poteaux j'ai délimité d'abord un tout petit espace au milieu de la place, dans lequel j'ai planté un panneau que j'ai fabriqué, sur lequel il y avait marqué 'ceci est à moi'¹¹⁹ [image 90 –voir aussi les images 33 et 34]. Le deuxième jour, j'ai agrandi cet espace autour du panneau. Ce n'était pas encore très gênant, mais c'était quand même visiblement beaucoup plus grand, tout à coup, cet espace que je déclarais être à moi. Et puis le troisième jour, j'ai agrandi encore... et là, le soir, les services du festival ont estimé que ça n'allait pas du tout –ils ne savaient pas trop quoi faire parce qu'ils voyaient bien que j'avais été invité–, mais que là vraiment c'était plutôt emmerdant. Finalement, ils ont décidé de prendre la tournure humoristique de la chose et ils ont chargé le service d'ordre du festival de me dégager, mais en fabriquant d'abord des pancartes qui disaient 'le festival est contre la privatisation de l'espace public'. Ils avaient apposé ça sur ma clôture et puis le service d'ordre est intervenu. Moi j'étais du coup à l'intérieur pour essayer de défendre mon truc –je m'étais assis au milieu sur une chaise longue. Et le service d'ordre m'avait fait des sommations dans un mégaphone pour que je libère la place. Ils ont donc improvisé une intervention pour me dégager de façon sympathique, mais moi j'ai dit que je n'allais pas bouger, et du coup ils sont venus des quatre coins, en défonçant la barrière au fur et à mesure, en la ramenant sur moi au centre. Et puis ils m'ont pris, ils m'ont porté sur ma chaise pour me dégager de là. La phrase 'ceci est à moi' sortait d'un livre que j'avais sur moi un peu par hasard, mais qui était en forte résonnance avec tout ça, qui est *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* de Rousseau, dans lequel il dit à peu près : 'le premier qui ayant enclos un terrain a dit 'ceci est à moi'' et trouva des gens assez stupides pour le croire, fut non pas un vrai salaud, mais le vrai fondateur de la société civile'. Et voilà j'avais projeté cette phrase-là dans la salle d'expo. » (Entretien Till Roeskens avec A. Volvey, 01/06/2012).

Ces quatre études de cas témoignent à la fois de l'actualité et de la transformation de la matrice land artistique comme faire avec l'espace/les lieux –notamment avec la disjonction spatiale du *land claiming* et du *fieldwork* dans les pratiques contemporaines. Elles montrent

¹¹⁹ « Anne, à relire ton premier mail, je me dis que ma petite action en hommage à Rousseau est effectivement du pur *land claiming* ! » (Email de Till Roeskens à A. Volvey, 14/05/2012).

aussi l'intérêt de travailler sur l'art à partir de méthodes qualitatives de terrain plurielles à côté des lectures interprétatives des « textes autorisés » et de l'iconographie documentaire que les artistes produisent : observation participante qui tendent vers le participatif –c'est-à-dire une observation dans laquelle le chercheur entre dans la relationnalité artistique– et entretiens en profondeur (cf. Chapitre 5– 1.2. et 5– 2.). Celles-ci fondent le travail scientifique sur une rencontre avec les artistes, qui crée les conditions de production et de recueil du discours des artistes sur leur faire artistique –discours qui est pris au sérieux– (Lussault, 2000), et au-delà, sur une relation vécue avec les artistes, c'est-à-dire sur un plaisir esthétique, augmenté d'un et mis en jeu dans un plaisir artistique partagé dans un faire avec¹²⁰ (cf. Chapitre 3– 3.3.). C'est l'observation de la manière dont Christo et Jeanne-Claude embarquaient les chercheurs dans leur projet artistique au sein de la « famille Christo » (notamment M. Yanagi, historien japonais, dans *The Umbrellas*) et inséraient les textes de ceux-ci (Yanagi, 1989) dans les catalogues venant documenter leurs œuvres (cf. Chapitre 3– 3.4.), l'analyse de la situation de mésentente méthodologique de G. Tiberghien et des Christo (Volvey, 2003), et l'analyse réflexive des raisons pour lesquelles je n'avais pas cherché à rencontrer les Christo pour les interviewer avant la toute fin de ma thèse (à l'été 2003), qui m'ont conduites à cette posture méthodologique relationnelle. Un relationnel qu'on entend battre au cœur des parties du texte de Tiberghien (1996) concernant M. Heizer, mais qu'il n'exploite pas méthodologiquement.

« Lorsque je rencontrai Heizer pour la première fois j'eus le sentiment de voir quelqu'un descendre d'un tableau où je l'avais toujours connu pour venir à ma rencontre. (...) Bien que je le sache vivant il était avant tout un être de papier. (...) Pour nous, vieux Européens, le contact social suppose toujours quelques réserves, la déclinaison de codes tacites et intangibles que le Nouveau Monde ne connaît pas. Aux Etats-Unis, cette absence apparente de protocole, alliée au sentiment que j'avais d'entrer dans l'Histoire produisirent sur moi une impression extrêmement stimulante qui eut la vertu de me maintenir toujours dans une distance souhaitable avec les artistes en même temps qu'elle favorisa, dans certains cas, une proximité inattendue. [Plus loin] Je téléphone à Heizer (...). J'attends un moment : -Yes ? -Is it Michael Heizer ? -Yes, is it Gilles ? Bon, ce Gilles me fait une prodigieuse impression. J'ai beau me dire que c'est l'usage ici, j'ai tout de suite le sentiment d'un lien amical. » (Tiberghien, 1996: 15 et 20).

Toutes les interprétations de cas ici présentées (et dans le chapitre suivant) ne sont pas issues d'entretiens en profondeurs et de participations, mais cette forme d'ouverture scientifique sur la pratique artistique, ce modèle relationnel, est l'horizon méthodologique de mes recherches sur l'art contemporain. Disons alors que quand il n'a pas (encore) eu lieu ce relationnel constitue un imaginaire qui accompagne l'analyse des œuvres et qui est supporté par la relationnalité dont ces œuvres mêmes procèdent (cf. Chapitre 5– 3.2.). Les conséquences épistémologiques de cette posture, le faire avec l'espace des artistes rejoignant le faire avec l'espace du géographe, sont travaillées dans le chapitre suivant.

Le croisement entre évolution de la matrice land artistique et méthodologie utilisée pour les analyser explique l'ordre de présentation de ces études de cas : du projet le plus fidèle à la matrice dont les acteurs ont été interviewés au sein d'un dispositif plutôt classique mais relativement étendu (*The district Six Sculpture Project*, District Six Museum et Kevin

¹²⁰ C'est ce type de relation que j'ai décrit à propos de mon travail avec le collectif La Luna sur la pratique duquel je reviendrai plus loin (cf. Chapitre 5– 3.2.). Mais c'est aussi le type de relation dont est issu l'entretien avec Till Roeskens, puisque, ce jour-là, je lui ai servi de partenaire dans la préparation de la performance qu'il devait faire le lendemain pour l'audition du concours de la villa Médicis, et je l'ai hébergé. L'entretien a eu lieu après le travail de préparation.

Brand), au cas le plus mixte dont l'acteur principal a été interviewé au sein d'un dispositif relationnel (*Plan de situation #4*, Till Roeskens), en passant par les cas de dissociation *fieldwork/land claiming* dont les acteurs n'ont pas été interviewés (*Tagfish* du collectif Berlin et *From/To* de Fareed Armaly).

Conclusion

Entre analyses de cas et exposés théoriques situés (c'est-à-dire dont le point de vue qui les oriente est replacé dans le contexte scientifique qui est le sien), j'ai construit dans ce chapitre la proposition qui est la mienne en matière d'art contemporain, proposition qui affirme le tournant spatial de l'art contemporain à partir d'une interprétation spatiale du Land Art états-unien, et le construit avec les outils théoriques et méthodologiques de la géographie, dont elle consolide en retour certaines options épistémologiques (pragmatiques, actuelles et qualitatives) présentées dans les Chapitres 2–3.2. et 3–1. Au-delà de l'identification du tournant spatial de l'art, ce chapitre participe à l'installation d'un tournant géographique (Warf et Arias, 2009) autour de la dimension spatiale de l'art –soit, à l'installation de la géographie en science interprétative de l'art. Penser géographiquement l'art, à partir de sa pratique, permet d'en construire des dimensions aujourd'hui fondamentales en art contemporain (la relationnalité, la contextualité). Entre tournant spatial et tournant géographique, le terrain comme objet et comme méthode est au cœur de mon intelligibilité de l'art contemporain, mais cette perspective, son fondement et sa mise en œuvre relationnels, appelle à son redéploiement dans une interprétation transitionnelle qui permettra son association avec la géographie, vers la définition d'un nouveau régime spatial de connaissance spatial (cf. Chapitre 5–3.).

Chapitre 5– Vers un régime haptique de savoirs spatiaux

La part du terrain dans certaines approches de l'art contemporain est dorénavant établie ; à mon sens, cette méthodologie donne un principe spatial à sa relationnalité et à sa contextualité. Mais ce principe tend à rapprocher la pratique artistique contemporaine de la géographie qui, dans la même période, s'est elle-même recentrée sur une pratique empirique, dite « qualitative », et a développé des faire avec l'espace garants d'une relationnalité à fonction cognitive. Théorisé dans le discours de la méthode de la géographie féministe anglophone, puis au-delà dans l'ensemble des démarches post-modernistes et constructivistes en géographie, le terrain relationnel met le sujet et sa subjectivité au terrain, y compris comme outil de la méthode. Si celui-ci est très peu pris en charge par la géographie française, qui conserve massivement, quand cela l'intéresse, une approche protocolaire et procédurale du terrain, il est au cœur du projet politique de la géographie anglophone. Je vais m'attacher dans cette dernière partie de mon HDR à travailler le sujet du terrain relationnel, d'abord en géographie, pour analyser les contradictions du projet politique de la géographie anglophone autour de la question identitaire, autour de la question spatiale (du terrain comme faire avec l'espace). J'interrogerai, ce faisant, le type d'identité subjective concernée par le sujet au terrain. Je vais ensuite m'attacher à la question du projet de l'art relationnel et contextuel, afin de discuter sa visée cognitive, et d'interroger, depuis ce point de son horizon, la manière dont l'art, en ces pratiques, ébranle la ligne de démarcation épistémologique entre créativités, et la manière dont la géographie s'en (pré)occupe. Peut-on rapprocher ces deux pratiques qui se retrouvent sur un même terrain relationnel et comparer leur projet, les produits de leur méthode, leurs objets, les formes de représentation de ces objets, jusqu'à envisager un régime commun de connaissance dont la clé d'intelligibilité serait la transitionnalité ? Que devons-nous identifier et construire au cœur de la transitionnalité pour en faire un outil théorique opérationnel de ces arts du terrain relationnel et les reconnaître comme des géographies transitionnelles ? Quels corpus devons-nous constituer et étudier pour aborder le sujet du terrain relationnel en art et en géographie ?

5– 1. Du terrain en géographie : Terrains de je, (du) sujet (au) géographique¹²¹

Dans le champ de la géographie, le terrain a une tout autre histoire, qui est faite moins de non reconnaissance que de débats, la méthode ayant servi d'angle des attaques menées contre des moments disciplinaires ou, inversement, de cheville ouvrière de refondations matricielles. A l'instar d'autres sciences sociales, l'étude de terrain (*fieldwork*) est une méthodologie fondatrice de cette discipline empiriste (Robic, 1996 ; Baudelle *et al.*, 2001) et une pratique quasi identitaire pour les géographes¹²² (Calbérac, 2007), où, suivant son référent géologique, le terrain a longtemps été conçu comme une extériorité –le réel– jouant le rôle

¹²¹ Ce titre de partie est repris du titre du numéro des *Annales de géographie* (2012) que j'ai co-rédigé avec Y. Calbérac et M. Houssay-Holzschuch.

¹²² Je cite après tant d'autres cette phrase qu'Ardaillon prête à Vidal de la Blache : « On attribue à Paul Vidal de la Blache cette réflexion (...) : 'Avec les livres, on ne fait que de la géographie médiocre ; avec les cartes on en fait de la meilleure ; on ne la fait très bonne que sur le terrain. » (Ardaillon, 1901: 285).

d'un gisement de données dans lequel le chercheur, outillé et neutralisé (dans sa subjectivité), fore pour en retrouver l'ordre et les lois d'organisation « en soi », et les objectiver dans ses théories et objets scientifiques (Volvey, 2003b₂). La posture méthodologique classique prétend à l'objectivation des phénomènes via la collecte de données dans l'observation et à leur corrélation *in situ* dans le regard du chercheur, toutes deux aidées par le recours à la carte (Robic, 1995), secondairement à l'enquête toponymique. Dénoncée par la géographie positiviste des années 1950-1980 (en France 1970-1980) qui lui a préféré des approches « quantitatives » conduites sur des bases de données statistiques établies par des institutions spécialisées et corrélées mathématiquement, c'est une méthode réinvestie (*field-based geography*), pratiquement et épistémologiquement, depuis le début des années 1990, par les géographies post-structuralistes et interprétatives de langue anglaise. Celles-ci ont privilégié les études dites « qualitatives » (*qualitative methods*) de la construction par les individus et les collectifs d'individus de mondes intérieurs (*life-worlds*) ou de « géographies » (*geographical knowledges*). En revanche, dans la géographie française, si la pratique est largement partagée par l'ensemble de la communauté, au-delà des différentes orientations qui la caractérisent (géographie humaine/physique, régionale/thématique, qualitative/quantitative, inductive/déductive, *etc.*), le terrain comme instance du savoir géographique ne fait pas l'objet de manuel et n'est que peu débattu collectivement par les chercheur-e-s. Cette situation paradoxale doit être comparée non seulement à la géographie anglophone dans laquelle le terrain a été instauré en objet épistémologique (Crang, 2002, 2003 et 2005 ; Limb et Dwyer, 2001) (cf. 5– 1.2.), mais aussi aux autres sciences sociales de terrain en France –ethnographie, anthropologie et sociologie–, qui ont produit sur la question des manuels (Copans, 1998 ; Cefaï, 2003 ; Weber et Beaud, 2003 ; Kaufmann, 2008 ; Desanti et Cardon, 2010) autant que des analyses problématisées (*Enquête*, 1995 ; De Sardan, 1995 ; de Fornel *et al.*, 2001 ; Cefaï et Amiraux, 2002 ; Paillé *et al.*, 2006 ; Leservoisier, 2005 ; Bouillon *et al.*, 2005 ; Farrugia *et al.*, 2006 ; Mohia, 2008 ; Peneff, 2009). Dans la géographie française, le problème du terrain n'a été et n'est généralement redevable que d'une approche méthodologique (George, 1972 ; Grataloup, 1975 ; Huetz de Lemps, 1997 ; BAGF, 2007) –assorti éventuellement d'un accent pédagogique (Viers, 1972 ; Zrinscak, 2010)– : l'horizon de ces débats secondaires réside dans la définition de la bonne manière de faire de la géographie dans des contextes particuliers (tropical –Pourtier, 2007– ; Sanjuan, 2008) ou autour d'objets particuliers (urbain –Vieillard-Baron, 2007), et ce faisant dans celle du type de régime de scientificité d'une matrice géographique donnée...

À rebours d'une approche exclusivement méthodologique où le terrain se retrouve tour à tour mythifié comme moteur de l'invention scientifique au point de devenir un impératif catégorique¹²³ ou démystifié comme champ (factuel) d'épreuve de la loi théorique, je partage la conception anglophone selon laquelle la pratique de terrain des géographes peut être redevable d'une approche transversale à toute la discipline, mais surtout inscrite dans une perspective épistémologique construite à partir d'une double dimension spatiale et subjective. Il s'agit alors non seulement de dépasser l'approche méthodologique du terrain pour comprendre *autrement* –c'est-à-dire à la fois autour d'autres enjeux que les enjeux

¹²³ B. Kayser (1978: 6) « Sans enquête, pas de droit à la parole ! », titre de l'article publié dans *Hérodote* (1978) emprunté à Mao Tsé-toung. Cet article, auquel, traditionnellement, on se réfère moins pour son contenu que pour son titre à l'allure d'une interjection normative, est en fait une critique de la politique de domination impliquée dans l'acte d'enquête du chercheur et une analyse des conditions de son retournement au service du peuple.

directement cognitifs et sur un autre versant que le versant objectiviste de la science— le caractère fondateur de cette pratique pour la science géographique. Mais aussi de faire surgir comme question géographique et interroger ensemble les dimensions spatiale et subjective qui s'articulent au cœur de cette manière de faire avec l'espace/les lieux, manière qu(i) engage le sujet géographe jusque dans son identité. Ainsi, après une rapide analyse de la place du terrain dans la science géographique française, ce sont les refondations de la géographie anglophone, ses tenants, ses aboutissants et ses limites, que j'analyserai ici tout particulièrement, faisant de celles-ci un corpus d'étude pour ma proposition scientifique. En effet, à la différence de la géographie anglophone, et en accord avec les points posés plus tôt, ma proposition est portée par une autre définition du sujet et de son identité (cf. Chapitre 2— 1.1. et 2— 2.2.) et prend fondamentalement en charge la question de la spatialité de la pratique de terrain (cf. Chapitre 4— 2.3. et 4— 3.1.). C'est donc cette ambition d'une épistémologie à fleur du sujet-cherchant-avec-l'espace dont je vais poser les fondements ici, avant de la mettre en perspective des entretiens de géographes français que j'ai réalisés en 1999 et 2000 (cf. 5— 3.3.).

5— 1.1. La question méthodologique du terrain dans la géographie française

Pour les raisons avancées ci-dessus de représentativité de la question dans la production géographique française et surtout pour des raisons théoriques qui apparaîtront plus loin, l'analyse de la construction du problème scientifique du terrain dans la géographie française sera ici moins poussée que celle de la production de la géographie anglophone qui suivra. Il me revient de l'avoir lancée (Volvey, 2000, 2003b₂, 2004), il revient à M.-C. Robic (2006) et à Y. Calbérac (2010) de s'en être occupés, dans des perspectives différentes et avec des outils différents¹²⁴ (cf. ci-dessous). Ma présentation privilégie la mise en évidence de la réticence de la géographie française à investir le versant subjectiviste de la science et à y placer, selon un principe de symétrie (Latour et Woolgar, 1996), la question du sujet-cherchant au terrain, cela afin de construire la légitimité d'un questionnement du lieu (terrain ou *field*) et de la pratique (faire ou *work*) où l'engagement corporel, émotionnel, affectif du chercheur est fort et reconnu, et où la construction identitaire du géographe se trouve manifestement impliquée. Dans la géographie française, à l'exception de mes travaux (Volvey, 2000, 2003b₂, b₃, b₄, 2012a, 2012c —à paraître) et de ceux de Y. Calbérac (2007, 2010), et contrairement à la géographie anglophone qui a travaillé la question de la « *politics of the field* » et de la « *politics of representation* » des données du travail de terrain, on ne trouve pas l'idée que la dimension cognitive du terrain puisse être retrouvée au bout d'une interrogation et d'une investigation du rapport identitaire du géographe à « son » terrain. L'appréhension de la visée cognitive du terrain y dépend d'une interrogation positiviste de la méthodologie (*work*) et réaliste du terrain (*field*), placée sur le versant objectivant de la science.

« La nouvelle Géographie des années 1970 a fortement discuté le terrain, à la fois comme cadre et comme pratique de recherche, dans le même temps qu'elle critiquait l'empirisme, l'exceptionnalisme et le flou littéraire de la géographie classique et que se développaient de nouvelles technologies permettant de collecter à distance de nombreuses

¹²⁴ Dans une moindre mesure, parce que le travail est moins continu et moins abouti, on pourrait aussi indiquer les articles de Vieillard-Baron (2005, 2007) sur la dimension politique du terrain en milieu urbain.

données sur l'espace terrestre, notamment grâce à la télédétection. A quoi bon écrire et connaître intimement un territoire particulier s'il s'agit d'établir des règles générales d'organisation de l'espace, qui dépendent de mécanismes, de centres et d'influences non directement visibles et qui jouent à une toute autre échelle qu'un terrain local ou régional, sans que les acteurs locaux en aient conscience ? Le 'terrain' n'est plus alors l'espace concret de vérification d'hypothèses et de modèles construits intellectuellement, ou de classifications établies par des procédés numériques. On ne le convoque qu'au milieu ou à la fin du processus de recherche, on ne part plus de son analyse détaillée au début du tout travail. » (Hugonie, 2007: 428).

Il faut bien le reconnaître, rapportée à l'importance des publications anglophones sur le sujet, la géographie française contemporaine jusqu'à une date récente s'intéressait peu à la question du terrain. Au point qu'I. Lefort (2012 –à paraître) lui rapporte la figure littéraire de l'Arlésienne (« le point centrale de l'intrigue que l'on ne voit jamais ») pour dire à la fois que « la normativité de la pratique 'terrain' surdétermine [les] pratiques collectives de recherche » et que « contrairement à d'autres disciplines de 'terrain', la réflexivité des géographes est demeurée, jusqu'à peu, bien en deçà ». Pour ce qui concerne les frémissements contemporains, à l'exception du numéro thématique que j'ai coordonné avec Yann Calbérac et Myriam Houssay-Holzschuch aux *Annales de géographie* (2012 –à paraître) , intitulé *Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographique*, et qui découle du colloque que nous avons organisé à Arras en juin 2008 –*A travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie*– (cf. Chapitre 3– 1.3.), les publications françaises sur ce thème (*BAGF*, 2007 – coordonné par G. Hugonie– ; *L'information Géographique*, 2010 –coordonnée par D. Retaillé et B. Collignon) ou les rubriques de revues dédiées à cette question –les « Carnets de terrain » de la nouvelle revue *Carnets de géographes*¹²⁵, la nouvelle rubrique « Le dessin du géographe » des *Cafés Géographiques*¹²⁶– optent pour un angle méthodologique qu'elles

¹²⁵ La présentation de la rubrique « Carnets de Terrain » de la revue *Carnets de géographes* créée en 2010 par trois jeunes femmes géographes du laboratoire Gecko de l'Université Paris-Ouest Nanterre la Défense, K. Ginisty, A. Sprire et J. Vivet, tend à construire la question de la subjectivité introduite par le « de géographes » autour de la seule dimension de l'autorat : « Construits à partir de récits de journées de terrain et de textes soulevant des questions méthodologiques, Carnets de terrain exposent les 'coulisses de la recherche'. Au fondement de la construction des savoirs géographiques, le terrain est considéré comme matrice de nouveaux objets, pratiques et discours de la recherche. Ces carnets offrent la possibilité de diffuser des tons d'écriture moins conventionnels et plus personnels, dans des formats plutôt courts (en deçà de 25 000 signes). » (<http://www.carnetsdegeographes.org/index.php>). Ici c'est l'écriture de la méthode depuis le récit d'expérience en situation qui est novatrice, et non pas l'entrée privilégiée sur la question du terrain, qui reste résolument méthodologique comme en témoigne la majorité des textes déjà publiés.

¹²⁶ Rubrique créée en février 2010 par M. Sivignon et R. Courtaud, dont l'introduction éclaire le projet de sa visée essentiellement méthodologique : « Nous nous proposons d'alimenter chaque mois une nouvelle rubrique : le dessin du géographe. Ce faisant, nous voulons combler un manque : un certain nombre de géographes dessinent lors d'excursions sur le terrain ou de missions scientifiques. Certains en ont même fait une activité régulière, et en illustrent leur production. Mais cette activité demeure presque confidentielle. (...) Il conviendra alors de distinguer le croquis fait par le géographe sur le motif ou d'après nature, du croquis d'après photographie qui fut beaucoup pratiqué aussi longtemps que l'appareil photographique demeura lourd et encombrant. Le croquis du géographe professionnel diffère aussi du croquis à usage pédagogique des manuels de l'enseignement primaire et secondaire, croquis le plus souvent supervisé et contrôlé par un géographe. (...) Notre propos n'est pas de retracer une histoire du croquis géographique : cette histoire se construira d'elle-même chemin faisant. Elle est plutôt de sortir de l'oubli une pratique et de la raccrocher au devenir de la géographie (...). Les carnets de terrain illustrés à la main gardent leur séduction : l'édition et les expositions en témoignent. Si l'appareil photo numérique est devenu un outil quasi indispensable, les perfectionnements technologiques de ce dernier ne lui confèrent pas la puissance analytique d'un croquis de terrain qui trie et hiérarchise les éléments du paysage et aide à comprendre le monde avec une feuille de papier et un crayon. Remarques importantes : le dessin de paysage (naturel, rural, urbain) proposé sur le site, sera accompagné d'un court commentaire, qui l'identifiera (auteur, date, lieu, site représenté, source) et le situera dans la production géographique de l'auteur

inscrivent dans une approche historique de la discipline, auquel elles donnent pour fonction de dire le projet scientifique de la géographie ou avec lequel elles mesurent son degré de scientificité. Ainsi, les articles de *L'information Géographique*, 2010, malgré l'introduction de Retailé et Collignon (2010) qui tente d'en représenter la dimension « personnelle » (« ce qu'on vit là », « la résistance des faits (qui s'imposent) aux désirs (les hypothèses) », « parcours »), abordent le terrain par la méthode et le pédagogique, tandis que la question du terrain comme « lieu d'expériences aussi personnelles » est traitée à travers l'engagement politique (d'Alessandro-Scarpari, 2010) et l'éthique (Collignon, 2010) : le « aussi » donne *in fine* sa place à la question de l'« expérience » du sujet-cherchant, elle est ici encore secondaire.

« Au secours le terrain revient ! (...) »

Après un certain rejet, de dures critiques voire de caricatures, le terrain suscite à nouveau l'intérêt. Plusieurs séminaires et colloques se sont récemment attachés à un examen du terrain dans une perspective plus ouverte. Ainsi de l'Association de géographes français en 2006 (*BAGF*, 2007-4 : 'Le "terrain" pour les géographes, hier et aujourd'hui') et du colloque d'Arras en 2008 ('À travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie') ; tandis qu'une nouvelle génération de géographes exprime le désir de rendre plus visibles les procédures de construction du terrain et sa place dans la recherche comme lieu d'expériences aussi personnelles, et d'en débattre ouvertement. Fondée par deux doctorantes et une néo-docteur, la toute nouvelle revue en ligne *Carnets de géographes* se fait l'écho de ce rapport décomplexé au terrain qui caractérise les géographes d'aujourd'hui, en lui accordant une place de choix dans ses pages (...).

C'est pourquoi il nous a paru important de consacrer ce premier numéro de 2010 au terrain, dans une double perspective de bilan –qu'est-ce que le 'terrain', aujourd'hui, pour diverses branches de la géographie– et de propositions. (...)

Malgré le chapeau commun d'une géographie englobante, il faut reconnaître une grande différence entre les terrains muets bien que très présents par les contraintes qu'ils imposent, ceux de la 'géographie physique' (le dialogue avec les pierres, les plantes, la glace, les météores...), et les terrains doués de parole (qu'ils soient humains relégués ou hyper-médiatisés, tous porteurs d'images plus ou moins stéréotypées). Mais, dans les deux cas, le terrain s'impose comme une confrontation entre ce que l'on sait, d'où proviennent questions et hypothèses pour confirmation en règle générale, et ce que l'on vit là, ou que l'on repère dans des mesures d'ordres divers.

C'est bien là la question : que mesurons-nous là, en situation, et pourquoi ? Quelle est la résistance des faits (qui s'imposent) aux désirs (les hypothèses) ? Dans tous les cas, la circonstance s'impose et deux réponses peuvent ressortir : une résistance à la résistance, qui encadre l'expertise, ou une sympathie envers la résistance, qui conduit à la révision des bases même de la connaissance acquise et plus loin parfois : une expertise critique de l'expertise. Où se trouve le chercheur au terrain ? Du côté de la vérification des indices que des parcours ont pu poser, aussi bien ceux des explorateurs et administrateurs, tous recenseurs plus ou moins, et maintenant du côté des scrutateurs d'images éloignées, ou du côté du bas, de la mesure de l'effet que provoque le regard éloigné comme déclencheur d'une 'réponse' ? » (Retailé et Collignon, 2010: 6-7)

en question : contexte, place du dessin dans l'analyse, dans l'illustration du texte, des faits décrits..., afin de le resituer dans la production générale de dessins géographiques. » (in http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1847 [dernier accès, le 19/09/2012]).

En revanche, comme l'indique l'exergue interjective (« Au secours le terrain revient ! ») de l'introduction de Retailé et Collignon (2010: 6), la géographie française mobilisait et mobilise la figure du terrain pour construire une histoire linéaire de la méthode géographique. Elle est toujours construite en trois temps, autour d'abord du principe d'une bascule kuhnienne entre géographie classique et nouvelle géographie, puis d'un redéveloppement contemporain : 1– moment empiriste du terrain de la géographie vidalienne régionale inductive, idiographique et totale, qui se donne pour modèle les sciences naturalistes (topographie et géologie) (Robic, 1995, 1996), 2– moment du rejet empiriste de la géographie spatialiste nomothétique et quantitative –en particulier de l'analyse spatiale–, qui se donne pour modèle scientifique la démarche hypothético-déductive et la visée modélisatrice des sciences expérimentales (Pumain, Saint-Julien et Vigouroux, 1983 ; Le Berre, 1989 ; Sanders, 1992), 3– retours contemporains d'une géographie de terrain sous les formes d'une méthodologie qualitative pour une géographie anti-positiviste et éventuellement constructiviste qui a pris ses tournants postmoderne, culturel et interprétatif ou descriptif. Cette interprétation kuhnienne de l'histoire de la géographie pour ses deux premiers moments –l'idée d'une succession de deux paradigmes (ou matrices disciplinaires), séparés par une révolution scientifique qui résout la crise induite par les anomalies internes et externes du paradigme n°1–, a été introduite dans la géographie par les théoriciens de la nouvelle géographie aux Etats-Unis (par exemple, Harvey, 1969¹²⁷) et empruntée ensuite par les auteurs du 2^{ème} numéro de *L'Espace géographique*¹²⁸ (Claval 1972, Brunet, 1972, Fel, 1972¹²⁹, Rimbart, 1972) et aussi par Racine et Raffestin (1973). On la retrouve élaborée plus tard chez Robic, (2006) et surtout Orain (2009), bien qu'elle ait été critiquée entre-temps, notamment par Claval (1980) pour son « messianisme scientifique » et du fait de la rapidité du *turn-over* matriciel en géographie, et plus largement en sciences sociales, qui en limite la pertinence (voir aussi la critique de la validité du transfert kuhnien en géographie que fait Lefort –2011– à propos du texte d'Orain). En dehors de ces quelques textes à visée épistémologique, cette histoire est souvent (surtout ?) reconstruite en appui sur des figures « caricaturales » –le terrain vs ordinateur, ou l'épaisseur du terrain contre la platitude de l'écran (Pourtier, 2007 –ci-dessous)–, sur des anecdotes contestées après coup par leurs supposés acteurs¹³⁰, sur l'allégorie (Anonyme, 1986) ou sur la mise en scène filmique

¹²⁷ Un schème d'explication qu'il réutilisera trois ans plus tard dans un texte consacré au dépassement de la Nouvelle géographie dans le projet d'une géographie marxiste radicale et engagée (Harvey, 1972).

¹²⁸ Ces quatre articles font référence de manière implicite ou explicite à la théorie kuhnienne ou à sa terminologie. A l'exception de celui de Claval, ils sont recensés, avec d'autres ouvrages issus de la littérature anglophone, par A. Reynaud (1982) qui revient sur la notion kuhnienne de paradigme.

¹²⁹ Le texte d'A. Fel (1972) dans *L'espace géographique*, met en perspective les deux méthodologies possibles (« méthode inductive / « méthode statistique ») autour d'un problème géographique donné, en l'occurrence l'émigration rurale en France, pour donner à voir la « querelle des faits et des formules » et poser, au-delà de la « crise », la nécessité de la « rupture ».

¹³⁰ Aux journées de l'AGF du 09 décembre 2006, consacrées au terrain, G. Hugonie coordinateur de la séance, raconte cette anecdote pédagogique censée représenter le moment anti-terrain des années 1970, en mettant en scène deux géographes associés à cette révolution paradigmatique française : en 1976, au début des Cahiers d'Espace-temps, Jacques Lévy et Christian Grataloup refusent de participer à une sortie de terrain en monde rural proposé par un enseignant de l'ENSET. Les deux intéressés, interrogés à ce sujet, me répondent par Email : Lévy « Ça alors! Cela ne me rappelle vraiment rien. Je pense avoir participé à toutes les excursions organisées et elles étaient très classiques : histoire, géographie physique, géographie rurale et urbaine. Le premier numéro d'EspaceTemps a rendu compte d'une de ces excursions, en Midi-Pyrénées. Personnellement, à l'époque je ne m'intéressais pas spécialement à la ville et je n'avais rien contre le 'rural'. Je vois Christian bientôt, je lui demanderai. S'il y a quelque chose, c'est le genre de chose qu'il n'aura sûrement pas oublié. De ton côté, cela

(Juillard, 1969¹³¹). Quant à la forme interjective (Retaillé et Collignon, 2010 –ci-dessus– ; Ardaillon, 1901 –cf. note 122– ; Kayser, 1978 –cf. note 123–) qui soutient le discours du géographe français sur le terrain, elle dit tout à la fois la place du terrain dans l’imaginaire des géographes français (Calbérac, 2010), son rôle opérateur dans le discours de la conversion paradigmatique, et le défaut d’approfondissement épistémologique de l’objet.

« Un nombre croissant de géographes ont troqué le terrain contre l’écran ordinateur, à tout le moins réduit le travail de terrain à une tâche subalterne de vérification (mais la ‘vérité-terrain’ risque dans ces conditions d’être biaisée par le fait que le chercheur tend à ne chercher que ce qu’il a déjà trouvé). Pour les intégristes de l’écran plat le terrain ne sert à rien, n’est que survivance archaïque d’un âge pré-scientifique. Pour les tropicalistes la question ne peut se poser en ces termes, pour la simple raison que, dans la plupart des cas, il faut faire sans l’ordinateur ; celui-ci est souvent réduit à une fonction de machine à écrire, faute de données à traiter parce qu’elles n’existent pas. Au-delà de cette position, présentée de façon évidemment caricaturale, la vraie question ne renvoie-t-elle pas à l’alternative suivante : fait-on du terrain par défaut, pour compenser les déficiences de l’information statistique, ou bien, le terrain est-il indispensable à la construction du raisonnement géographique ? Quel sens donner à la nécessité, si nécessité il y a, de faire du terrain ? » (Pourtier, 2007: 438).

Cette histoire a donc donné lieu à une mythologie disciplinaire dont le terrain est la figure principale (le totem). Cette iconologie propre à une querelle des Modernes contre les Anciens, vient conforter une représentation de l’histoire disciplinaire où l’enjeu réside, sans doute, dans l’idée kuhniennne de révolution –le sens politique de la métaphore déjà présent chez Harvey (et encore plus clair dans son texte de 1972) complète ici son sens astronomique : les acteurs de la nouvelle géographie sont le fer de lance d’une révolution épistémologique qui est souvent aussi une révolution politique, ses détracteurs sont, du coup, des contre-révolutionnaires, à la fois pré-scientifiques et conservateurs¹³². Seule M.-Y. Le Berre (1989) rend compte et analyse minutieusement les étapes et les conditions de sa conversion méthodologique, dans un texte réflexif intitulé *Itinéraire géographique. Vingt ans*

m’amuserait que tu essaies de remonter la chaîne de cette ‘information’. » (Email du 11/12/06) ; Grataloup « Encore une légende –qu’on ne peut en l’occurrence qualifier d’urbaine!– que j’ai déjà entendue (...) quand j’étais prof de prépa. Donc, nous n’avons pas refusé de terrain (tout le monde aimait bien les sorties!), mais on a, quand nous étions en quatrième année (74-75), juste après l’agreg, pris les choses en main et mis en place une préparation collective de la sortie de printemps qui a eu lieu dans le Sud-Ouest. C’est l’objet du premier dossier du premier numéro d’EspacesTemps. L’aspect rural a été présenté dans un petit texte ‘La terre et le terrain’ signé par Michel Bouchet (...). Tout cela en est resté là. Mais, au fond, ne vaut-il pas mieux conclure comme L’homme qui tua Liberty Valance ? » (Email du 12/12/06). Quant à la conclusion du film de Ford, je ne sais si Grataloup fait référence ici au fameux « On est dans l’Ouest, ici. Quand la légende dépasse la réalité, alors on publie la légende » ou bien au mot de la fin « « Rien n’est trop beau pour l’homme qui a tué Liberty Valance ! »... »

¹³¹ Dans ce film *Qu’est-ce qu’une région ? Un exemple : la région de Strasbourg*, E. Juillard met en scène la bascule de la géographie régionale vidalienne à la Nouvelle géographie régionale dont il est un acteur majeur en France à l’époque, dans un dispositif et une écriture filmiques qui rendent les arguments de son texte sur la région publié sept ans plus tôt dans les Annales de géographie (Juillard, 1962). Assis à un bureau, comme pour un cours magistral sur la région, il projette d’abord un documentaire, qui, tout en photographies aériennes composant le point de vue paysager sur la région, sert à représenter l’idée de région homogène de la géographie classique et à faire apparaître ses limites, avant de lancer un reportage, qui, tout en images de flux et en entretiens d’acteurs organisant le portrait de la centralité alsacienne, porte une représentation de la région fonctionnelle. De retour sur le plateau, le professeur Juillard commente une carte générale de l’Alsace sur laquelle les centres clignotent (comme des stations sur les anciens plans du métro parisien) et les aires d’influence apparaissent.

¹³² Chamussy (1997) se fait l’écho de ces combats révolutionnaires qui opposèrent le Groupe Dupont à *Espaces-Temps* ou à *Hérodote*, dans les années 1970, autour de l’installation de la Nouvelle géographie en France.

après, rédigé à l'occasion de sa soutenance de thèse de doctorat d'Etat sur dossier et publié dans les *Brouillons Dupont* au motif de sa représentativité générationnelle.

« Tout se passait comme si on devait juger l'innovation scientifique sur la seule production d'informations inédites provenant d'archives jusque là inexploitées ou d'un terrain non encore exploré¹³³. Bel exemple d'académisme dans lequel pointait la nostalgie des expéditions en terres inconnues ! Cela s'apparentait à un savoir pré-scientifique, bâti sur un certain systématisme dans la recherche et la présentation de l'information, mais sans grande efficacité, malgré certaines prétentions, pour le développement de la géographie générale. L'époque des suspensions scientifiques était pour moi largement entamée. (...) Je finis par comprendre que mes interrogations étaient de nature entièrement méthodologique : la faiblesse de mon travail tenait à des insuffisances de cet ordre qui étaient celles de la géographie toute entière. (...) Le déclic se produisit, pour moi comme pour d'autres, aux Journées Géographiques d'Aix-en-Provence lors d'une communication présentée par Bernard Marchand. Il montra qu'il existait dans les pays anglo-saxons, en Scandinavie, en U.R.S.S. une autre géographie, moins pointilliste, moins intuitive que celle qui se faisait en France ; cette géographie se voulait plus efficace dans la recherche de la généralisation. Il dressa une sorte d'inventaire des principales techniques utilisées : de la statistique descriptive et inférentielle à l'analyse multivariée ; des problèmes originaux posés par les phénomènes de répartition et auto-corrélation spatiales aux statistiques bayésiennes. Il décrivit quelques exemples, tenta d'initier, de conseiller. Vaste programme pour un auditoire effrayé par toute dérive mathématique. (...) C'est à la suite de cette intervention que naquit la même année, le Groupe Dupont dont je suis membre depuis l'origine. Il se donna pour but de réfléchir aux formes que pourrait prendre une nouvelle géographie qui ferait usage de ces techniques. (...) Cette fréquentation méthodologique des économistes, des sociologues, des botanistes, des physiciens, des linguistes... nous [le Groupe Dupont] confronta aux outils mathématiques, statistiques et informatiques. Elle fut pour nous le révélateur du fossé existant entre le caractère préscientifique du savoir géographique et les méthodes de travail de la plupart des disciplines, y compris dans les sciences sociales. Elle ébranla nos dernières certitudes. » (Le Berre, 1989: 5-6).

Dans cette perspective historique de l'épistémologie, le terrain, comme méthode, est jugé à travers le prisme de sa légitimité scientifique, du point de vue de l'horizon cognitif de la science, et renvoie plus généralement à une réflexion sur la place de l'empirie dans les régimes de scientificité. Cette histoire en 2 temps + 1 interroge donc peu le fait que, de la géographie classique à la nouvelle géographie, le terrain est moins perdu que déplacé dans un mouvement qui le fait passer du rôle central de moteur de l'invention scientifique, dans la logique progressive à la généralisation (logique de l'induction), à celui périphérique de base de données pour une vérification positiviste des lois théoriques, dans la systématisme déductive, et qu'il reste le roc d'un réalisme scientifique matérialiste qui anime aussi bien la géographie classique que la Nouvelle géographie française (Orain, 2009) dans leur volonté commune d'objectiver le réel et d'en reconstruire l'ordre dans un discours de vérité (Volvey, 2003b₂ ; Calbérac, 2010).

« Ce que le groupe Dupont n'est pas : néo-positiviste. (...) Nous n'avions pas lu Kuhn, nous n'avions aucune idée de la structure des révolutions scientifiques, mais nous sentions que nous étions les enfants d'un paradigme en voie d'épuisement. (...) Nous n'étions pas des mathématiciens. Grands Dieux, non ! Certains d'entre nous comprenaient plus vite que d'autres les pages ornées de formules inquiétantes, mais nous comprenions tous –sans l'exprimer clairement– que les nombres pouvaient représenter une facette de cette réalité que les géographes traquent depuis l'aube de la géographie, sans la toucher jamais ; nous comprenions –on nous avait dit– qu'il y avait des techniques pour torturer ces nombres et exprimer leur

¹³³ A propos de sa deuxième thèse « Les paysages agraires de la Cluse de Chambéry » et de sa méthodologie classique.

contenu de manière plus intéressante et plus riche qu'en les alignant en de grands tableaux qui terminaient la plupart des thèses et ouvrages de travail de l'époque. (...) Mais en France, hors de la géographie, l'époque était structuralo-marxiste, et manipuler des chiffres, se servir de ce qu'on appelait encore parfois des ordinateurs, était une attitude considérée comme néo-positiviste (c'était une injure... !). (...) Simplement nous jugions qu'il s'agissait de techniques qui permettaient d'avancer un peu sur le chemin de la représentation du monde sensible, de mettre en lumière des phénomènes que le discours descriptif et explicatif en langue naturelle ne permettait pas de décoder. » (Chamussy, 1997: 136-137).

Cette histoire interroge peu le fait que le passage de la démarche inductive à la démarche déductive, s'il tend à retourner le couple empirie/théorie, laisse en place le terrain, la géographie y balançant toujours entre deux impossibilités relevées par Calbérac (2010), celle qui consiste à faire du terrain un laboratoire et celle qui consiste à transposer la réalité dans un laboratoire.

« Rochefort : Pourquoi j'ai réagi en disant 'ah oui j'ai des choses, et des choses pas complètement aimables à dire sur le rôle du terrain dans la démarche géographique' ? (...) C'est parce que il faut re-situer, si vous voulez, l'époque où moi j'ai essayé de me trouver une place, un créneau dans la géographie et où j'ai été très vite à la fois (...) déçu et irrité de ce que la géographie classique des années 50... de ce que la géographie classique entendait par travail de terrain. Alors on va commencer par une anecdote : critique par un géographe traditionnel dont je tairai le nom, critique de ma thèse que je trouvais très belle, moi c'était le début de ma fonction de professeur donc de présence dans les jurys, critique d'un traditionnel "qu'est-ce que c'est que cette histoire d'aller chercher des théories, d'aller se référer à des théories, la géographie, ça se fait avec une besace et un marteau". Voilà ! On a commencé à non seulement à réagir contre cet empirisme qui voulait vraiment partir du terrain (comme si c'était à partir de là qu'on était capable de comprendre quelque chose) et d'essayer de dire que rien ne pouvait se faire dans l'effort de compréhension, (...) s'il n'y avait pas au préalable une construction d'hypothèse à partir de, finalement d'une option théorique, et à cette époque là –c'était très clair pour nous–, d'une option visant à essayer d'employer la pensée marxiste au service de la géographie. Donc on était très contre et on se moquait. (...) Mais je pense moi, je continue à penser, que si vous dites 'je vais faire une thèse de géographie urbaine sur l'Alsace, je prends ma besace, mon bâton et je fais toutes les villes d'Alsace'. Bon, j'ai rien ! Tandis que nous sommes bien d'accord que tous, donc, dans cette critique de la démarche de cette espèce de sacralisation du terrain comme la définition même de la géographie, dans la démarche classique, après cette réaction, nous nous sommes tous mis, certes après avoir plus ou moins posé des hypothèses, nous nous sommes tous mis à étudier des terrains. Et il est évident qu'on a retrouvé ce que je crois être maintenant la particularité de la démarche qu'on peut appeler géographique par rapport à d'autres démarches (...) c'est que nous ne pouvons pas nous priver du terrain. Je crois qu'il faut avoir une démarche qui est auparavant structurée en tant que problématique, en tant qu'hypothèse par des références théoriques, voire idéologiques –puisque'il s'agit de société, il n'y a pas de, on ne peut pas faire fi de l'idéologie–, mais qu'en même temps ensuite, nous ne progressons que par notre contact avec le terrain, que par une étude approfondie, qui vise en étudiant un terrain à essayer d'infirmer ou de confirmer, d'enrichir nos hypothèses de départ et on ne se contente jamais ou, de mon point de vue, on ne devrait pas se contenter d'approfondir par la réflexion philosophique ou théorique, d'approfondir nos premières hypothèses sans nous coller avec le terrain. (...) Alors, c'est pas la besace et le bâton, mais c'est avant tout d'essayer de saisir, soit par des moyens d'interview des gens, soit par des moyens de dépouillement des archives locales, soit éventuellement par la cartographie de statistiques spatialisées, qui permet de dégager l'individualité de chaque ville. En Alsace, il y en avait 36 et sur chaque ville j'essayais à la fois de saisir son contenu économique sur le plan de la présence d'activités tertiaires et la nature de l'activité et le niveau, puisqu'on parlait à ce moment là de niveau, de ces activités tertiaires, et en même temps d'essayer de saisir dans la ville ou hors la ville la relation de ces activités avec [...]. Des instituteurs ont bien voulu m'aider et j'ai travaillé en fait mon terrain très vite quand j'ai vu que ce n'était pas possible de faire un terrain tout seul, un terrain d'étude des zones d'influence de 36

villes. J'ai monté un questionnaire que j'ai envoyé aux 952 communes, si j'ai bonne mémoire, de mon terrain, aux instituteurs que très gentiment l'inspecteur d'académie m'avait aidé à choisir. (...) En gros ce questionnaire extrêmement trivial était : "voulez-vous demander aux habitants de ce village où ils vont acheter leurs chaussures etc. ...". (...) Ils m'ont tous répondu. Moi, mon terrain, ça a été non plus un vrai terrain, mais la carte de l'Alsace sur laquelle, pour chaque ville je reportais, autour d'elle, les réponses pour essayer d'en dégager les zones d'influence. C'était ça mon terrain. *Et vous aviez fait vous-même les interviews*. Eh bien oui, au départ il fallait bien. Oui, j'en ai fait pour vérifier parce qu'apparemment les cartes me donnaient des choses aberrantes. J'y suis allé directement en voiture et avec une étudiante Alsacienne, parce qu'il fallait parler Alsacien (...). Donc on a essayé d'aller vérifier, de demander comme ça, de refaire ce que l'instituteur avait fait quand ça paraissait un peu douteux. Mais... donc ça c'était ce que j'ai fait, moi. » (Entretien de Michel Rochefort avec A. Volvey, le 01/07/1999¹³⁴).

« Chapuis : Mais au fur et à mesure que j'avancais, au cours de nos discussions Etienne Juillard me disait que, dans mon optique d'utiliser des données et de faire une enquête sur le terrain, étudier la Franche-Comté ce serait difficile, car trop vaste. En effet, pour qu'une enquête soit valable, il faut un nombre suffisant d'enquêtés de façon à ce qu'ils soient répartis sur tous les types de territoires de Franche-Comté. Et donc, finalement, je me suis rabattu, si j'ose dire, sur un territoire plus petit, le département du Doubs, avec son accord. Solution médiocre, mais c'était encore la mode, à l'époque, de faire des thèses sur les départements. (...) En 1975, comme on avait plus de moyens techniques, j'ai pu faire une analyse factorielle sur les quelque 600 communes rurales du Doubs et avec, cette fois, soixante indicateurs classés en différents types. Cette analyse factorielle m'a permis de diviser ces communes en dix-huit types. J'ai ensuite enquêté dans une ou deux communes par type, soit vingt-cinq au total, réparties sur tout le territoire. » (in Calbérac, 2010: 295-296 –entretien de R. Chapuis avec Y. Calbérac).

Le terrain est passé de site de collecte de données qualitatives de type morphologique pour produire, par corrélation de celles-ci dans le regard *in situ* –soit l'observation assistée ou non de la carte– la vérité scientifique dans l'objet (région, paysage, paysage régional), à site possible de collecte de données quantifiables pour une vérification des lois par corrélation statistique *ex situ* –soit l'analyse des données peu à peu assistée par ordinateur–, pour reproduire la vérité scientifique dans l'objet (structure spatiale). Le « faire » méthodologique (étude ou *work*) a changé –et en particulier plus celui qui préside à la corrélation de données (dans le regard / par l'ordinateur) que celui qui procède à la collecte de données (observation, enquête, mesure *in situ*)– et, surtout, le protocole qui ordonne ces procédures en une recherche scientifique et règle le rapport empirie/théorie, mais le terrain (espace/lieu ou *field*) a résisté en tant que clause de réalité. Dans cette confusion polysémique qui le caractérise dans la géographie française depuis qu'elle a détaché le terrain de sa référence à l'étude (étude de/sur le terrain, *fieldwork* en anglais) (Volvey, 2003b₂), le terrain est possiblement devenu le cadre spatial d'effectuation de l'étude (le découpage politico-administratif), l'espace théorique référent de l'étude empirique (le modèle spatial associé à un paradigme, au sens strict, lui-même doté de coordonnées spatio-temporelles), l'espace ressource de l'étude, l'espace pratique de l'étude (ou l'espace configuré par la spatialité de la méthode), l'objet spatial re/produit dans l'étude (l'objet géographique), la représentation textuelle, graphique ou mathématique de l'objet –un terme donc à quintuple fonds (au moins), pourvoyeur d'acceptions multiples pour des conceptions à géométrie variable utilisables par tous¹³⁵. Cette

¹³⁴ Cet extrait d'entretien est le seul de mes entretiens qui ne sera pas anonymé (cf. note 208) : sans la référence à son auteur, il aurait peu de sens, et son contenu ne révèle rien d'une intimité qui imposerait une clause de confidentialité.

¹³⁵ Y compris par ceux qui font du terrain (au sens où ils reproduisent ou miment des éléments de la méthode) à la faveur d'activités annexes ou connexes (expertises, aménagement, etc.), ou bien à la faveur d'activités

confusion des référents du terrain, que Y. Calbérac (2010) travaille aussi, s'explique par le réalisme selon lequel ce qui est « levé » avec la méthode, c'est l'en-soi (paysage, structure spatiale, etc.) dans la réalité, auquel doivent spatialement correspondre les sites et les configurations spatiales de la pratique.

« Dauphiné : Il se trouve que je suis un géographe théoricien : je n'ai donc pas de terrain privilégié. Pire, je crois que les géographes n'ont pas de terrain. (...) La géographie n'a pas d'objet : elle n'a que des projets, c'est-à-dire qu'elle pose des questions à propos d'un terrain ou espace terrestre. La grande originalité de la géographie c'est qu'elle pose deux questions différentes. Moi, personnellement, je pars de théories et je vais les appliquer sur tel ou tel terrain, et généralement pour des choses qui sont totalement différentes. Donc un terrain fixe ne présente aucun intérêt : je ne vois pas l'intérêt d'avoir un terrain fixe. C'est vrai que j'ai travaillé plutôt sur l'Italie. Je connais pratiquement toutes les régions de l'Italie à part un ou deux coins, quand j'ai fait les ouvrages (j'en ai fait deux), c'est vrai que je me suis baladé pour voir. Mais j'ai vu l'Italie avec les modèles que j'avais en tête : les modèles d'anisotropie, l'opposition littoral/intérieur que l'on retrouve tout autour de la Méditerranée. » (in Calbérac, 2010: 283 –entretien de A. Dauphiné avec Y. Calbérac).

« Signoles : Le terrain, c'est le cadre spatial sur lequel je fais ma recherche. Or, selon ce que j'ai fait dans ma vie, j'ai eu des terrains ou je n'en ai pas eu au sens traditionnel du terme. Vous voulez peut-être que je vous précise. J'ai fait ma thèse sur *Le rôle de Tunis dans l'espace tunisien*. Donc, j'ai fait une thèse qu'on pourrait appeler d'organisation de l'espace à l'échelle d'un pays. Alors si vous voulez que la Tunisie soit mon terrain, je vais vous dire que la Tunisie c'est mon terrain. J'y ai passé des années. J'ai fait des dizaines de milliers de kilomètres. J'ai arpenté tous les lieux. J'en connais tous les bleds. J'ai rencontré des centaines de gens. Donc, c'est un terrain. Mais, au sens de mon rapport au terrain, ce n'est pas un endroit où je suis allé m'inspirer de ce terrain, dans la mesure où les analyses que je faisais, c'étaient des analyses qui essayaient de mettre en évidence des structures spatiales, donc qui travaillaient sur des flux, des mobilités, des déplacements, des pouvoirs de décisions. (...) Donc, c'est mon terrain si vous voulez. Mais, ce n'est pas mon terrain au sens des anthropologues. C'est plus mon terrain au sens des économistes spatiaux, mais un économiste spatial ne vous dira pas qu'il a un terrain. » (in Calbérac, 2010: 246 –entretien de P. Signoles avec Y. Calbérac).

« La démonstration de la réalité d'Internet, comme technique, mais aussi comme espace, ainsi que la mise en perspective de ses lieux singuliers, sembla nettement plus représentative de l'aboutissement de cette recherche, se traduisant par la considération que le « terrain » que je cherchais était Internet lui-même. Plus précisément, je compris intimement que j'avais fait de la géographie telle que suggérée par Denis Retaillé, lorsqu'il dit que « faire de la géographie, c'est chercher le lieu de la société et non pas définir la société par le lieu donné » (Retaillé, 1996 : 95). Il ne fut donc pas question de « terrain », figure imposée du paradigme territorial de la science géographique, mais bien d'espace. » (Beaude, 2011).

Ainsi, alors que le discours de la méthode s'est sémantiquement replié sur le pôle spatial de la méthode (terrain) abandonnant celui du faire (où réside le sujet de la pratique), sa spatialité polymorphe n'est jamais devenue un sujet d'interrogation épistémologique, laissant

récréatives ou en vacances. Y. Calbérac (2010) cite dans sa thèse H. Chamussy, un opposant au terrain qui dit : « J'aime le terrain parce que j'adore voyager. J'ai la passion du voyage, passion que je n'ai pas beaucoup pratiquée d'ailleurs. (...) Et je ne peux pas ne pas faire de terrain quand je voyage mais ça ne rejailit pas forcément sur ma pratique scientifique. Éventuellement mais pas forcément » (*ibid.*: 234 –entretien de H. Chamussy avec Y. Calbérac), et R. Chapuis parlant de Chamussy : « le groupe Dupont était, et est encore, très contre la façon dont on faisait traditionnellement l'enquête de terrain : c'est-à-dire arriver dans une commune, aller voir le maire, le curé, quelques autres personnes et partir avec l'impression de connaître la commune. Et donc, c'est vrai que l'enquête traditionnelle, non systématique, n'est pas très bien vue. Et même je connais au moins un géographe qui m'a dit un jour : 'le terrain, c'est de la foutaise'. Ce qui ne l'a pas empêché d'ailleurs d'en faire parfois un peu quand même. (...) C'était Henri Chamussy. » (*ibid.*: 233 –entretien de R. Chapuis avec Y. Calbérac).

ce paradoxe ouvert, au sein de la géographie française, d'une science du spatial qui omet de s'interroger sur la dimension spatiale de sa pratique disciplinaire (Volvey, 2003b₂).

« Aujourd'hui comme hier, la communauté est structurée autour d'un 'ordre du discours' (...) qui impose une injonction normative à faire du terrain (Calbérac, 2010) » (Volvey *et al.*, 2012). Mais si cette histoire du terrain met en révolution deux moments qui n'ont pas eu une audience paradigmatique et une temporalité comparables, en France en particulier, elle laisse aussi de côté le moment (concomitant, en France, avec celui de la Nouvelle géographie) de la géographie sociale française et la question de ses méthodes au sein de son projet scientifique (Frémont, 1976 ; Chivallon, 2003).

« Frémont : J'emploie volontiers une autre expression [que terrain], par correspondance avec les scientifiques durs : j'ai tendance à dire 'C'est mon laboratoire'. La Normandie, je crois que je pourrais en renouveler continuellement la connaissance, l'approfondir, même si j'ai l'impression de la connaître très bien et que je suis l'un de ceux qui la connaît le mieux. » (in Calbérac, 2010: 285 –entretien de A. Frémont avec Y. Calbérac).

« Séchet : « Oui, je pense que je l'ai été [géographe de terrain]. Je le suis moins, pas par intérêt mais par contrainte de temps. Donc, je dirais que j'aime bien à l'occasion encore faire du terrain comme on dit. C'est-à-dire pour ce qui me concerne, soit aller faire des interviews, soit aller faire de l'observation. Mais j'y consacre beaucoup moins de temps que je n'ai pu le faire, en raison d'avancée dans la carrière ou de manque de disponibilité ou de temps disponible pour la recherche. » (in Calbérac, 2010: 235 –entretien de R. Séchet avec Y. Calbérac).

De la même façon, le troisième moment « qualitatif », contemporain n'est pas interrogé pour/dans son rapport avec les éléments qualitatifs des méthodes de terrain de la géographie classique (Brunet parle à propos de celles-ci de « méthode qualitative » –Brunet, 1972: 74) ou de celles de la géographie sociale, ni pour/dans son rapport à leurs formes de représentation (types d'écriture de ou issus du terrain) –une question importante de la géographie qualitative anglophone contemporaine. Plus encore, jusqu'à une date récente (Schneider, 2011 ; Le Guern et Thémines, 2011), les articles méthodologiques sur le sujet étaient peu nombreux dans la géographie française (Hoyaux, 2006 –sur les méthodologies phénoménologiques), tandis que les parties méthodologiques d'ouvrages (les publications de thèse, par exemple) interrogeaient peu les continuités et ruptures avec les méthodes antérieures, les emprunts aux autres sciences sociales¹³⁶ (Volvey, 2005b ; Calbérac, 2010) et leurs conditions (c'est, par exemple, le cas du paragraphe de son ouvrage que Collignon consacre à l'ethnométhodologie –Collignon, 1996).

« Jaillet : Je peux dire que ma pratique du terrain, je la dois probablement plus à la sociologie et à l'ethnologie qu'à la géographie, à la fréquentation des sociologues et des ethnologues quand j'étais étudiante à Lyon 2. Pour autant, avec les géographes lyonnais, j'ai crapahuté évidemment : crapahuter physiquement, grimper le Canigou, je me souviens pour repérer et identifier les étages de la végétation. Mais la manière dont on approche un milieu social, ça, je l'ai appris de ma fréquentation de la sociologie et de l'ethnologie. Et puis, d'un géographe social, André Vant. C'est lui, d'ailleurs, qui m'avait d'une certaine manière envoyée fréquenter les sociologues, philosophes et ethnologues. » (in Calbérac, 2010: 247 –Entretien de M.-C. Jaillet avec Y. Calbérac).

¹³⁶ Dans sa communication au Colloque Terrain d'Arras en 2008, P. Gentelle « Quelles leçons tirer d'un terrain pratiqué comme *terrein* ? », témoigne non seulement de ses rapports de terrain avec les archéologues, mais du rôle des phénomènes de percolation méthodologique. De même l'article « la place de l'Afrique dans la géographie française » de l'ouvrage *L'Afrique* (Volvey, 2005b) rend compte du rôle de la pluridisciplinarité sur le terrain dans la reconfiguration des méthodes de la géographie française contemporaine.

« Lompech : Pour faire du terrain? Il faut avoir recours aux manuels de sociologie et d'ethnologie qui sont faits sur le terrain. » (in Calbérac, 2010: 248 –entretien de M. Lompech avec Y. Calbérac)

De même que sa mise en relief aujourd'hui, qui correspond à un phénomène indéniable de reprise et de relégitimation du terrain en géographie, cache les questionnements portant sur la réalité et le lieu du terrain de géographes travaillant sur les pratiques numériques, les espaces virtuels et les cyberspaces (Beaude, 2011 ; Rufat et Ter Minassian, 2011) ou les discours invoquant la disparition du terrain dans le cyberspace de la recherche (d'Alessandro-Scarpari, 2010).

Le colloque d'Arras en juin 2008 *A travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie*, l'atelier « Terrain » de l'École d'été de Géographie sociale, « L'espace social : méthodes et outils, objets et éthique(s) », Rennes, 2006, auquel j'ai participé en tant qu'auditrice, et ma tentative d'enquête à grande échelle par questionnaire envoyé par Email auprès des géographes dans les départements de géographie en France en 2000, ont montré une situation paradoxale. Je traite ces trois exemples comme des expériences dans lesquelles j'ai été plus ou moins impliquée et pour ce qu'elles m'ont appris sur l'état du questionnement de la géographie française actuelle sur le terrain. Je reviens sur le premier en tant que lieu créé pour débattre du terrain et assurer la transformation de la méthode en objet épistémologique à partir d'une attention portée aux dimensions subjectives et spatiales de la pratique. Le second vaut comme retour d'expérience, attentif aux questions émergentes au sein d'une situation de type séminaire d'école doctorale et de jeunes chercheurs fonctionnant à l'échelle du territoire universitaire français (15 étudiants participants à l'atelier « Terrain », contre 14 pour l'atelier « Acteurs » et 6 pour l'atelier « Ethique »). Le troisième est plus anecdotique, puisque le projet a rapidement avorté compte tenu des difficultés rencontrées dans leur enquête par les collègues sollicités.

Avant tout, à travers ces expériences prises ensemble, on peut relever d'une part, l'importance actuelle de la pratique –confirmée, par ailleurs, par l'enquête de Jégou, Chabrol et de Bélizal (2012 –à paraître) sur le terrain des géographes physiciens français et surtout par la thèse de Y. Calbérac (2010)– et de l'intérêt réflexif pour les méthodes –confirmée, par ailleurs, par la création des « Carnets de terrain » dans la revue *Carnets de géographes* (à côté des « Carnets de débats », « Carnets de recherches », « Carnets de lectures » et « Carnets de soutenances »). Mais aussi l'extrême diversité des conceptions, la (toujours) sensibilité à la question –sensibilité qui s'exprime en des termes peu différents d'il y a 30 ou 40 ans–, la tendance à recourir à la pratique effective du terrain comme moyen de discrimination entre les bons et les mauvais géographes (et vice-versa) et partant la place toujours patente du terrain dans l'imaginaire disciplinaire comme moyen du découpage de collectifs dans la communauté. J'ai repris ci-dessous quelques unes des réponses –anonymées– au questionnaire que j'ai envoyé à des enseignant-e-s ressources dans les départements de géographie des universités françaises, afin qu'ils/elles enquêtent pour moi auprès de leurs collègues sur trois questions ouvertes : la pratique du terrain, la relation du géographe à un terrain de recherche, la conception du terrain. Ces réponses, qui parfois expriment le sentiment de la personne ressource, qui d'autres fois sont des dires rapportés, n'ont rien d'exceptionnel et sont, dans leur économie discursive, empreints du mode d'écriture des Emails, mais, à mon sens, elles reflètent assez bien le positionnement des géographes français par rapport à cette question, confirmant la thèse de Y. Calbérac (2010) du terrain comme

« ordre du discours » structurant les acteurs de la discipline, leurs pratiques et leurs productions (cf. ci-dessous) et comme moyen de produire des identités collectives selon un calendrier qui règle les étapes de la carrière.

« Enfin tu sais pertinemment que tu poses une question très difficile... »

« Voici une réponse rapide à une question bien compliquée. »

« Je ne pensais pas en acceptant cette enquête rencontrer autant de problèmes, surtout chez les jeunes collègues. En fait mes questions ont révélé des conceptions très différentes de ce que nous entendons pas 'terrain'. »

« Le terrain est la boîte noire du géographe. »

« Une chose est sûre, c'est que faire de la géographie sans terrain est plutôt dangereux. »

« Certains remettent en cause le terme même. Le géographe de terrain est pour eux celui de 'la géographie de grand papa avec un piolet et des crampons'. Je cite. »

« Parmi les géographes de (...), la plupart ont pratiqué le terrain au moment de leur thèse, plus rarement après, la plupart du temps parce qu'ils ont été recrutés ensuite ici et qu'ils ont été contraints pour un temps de négliger la recherche ou de se rabattre sur le terrain local. On peut dire que (...) les professeurs n'en font plus (et sans doute depuis longtemps). (...) Pour les MCF, je crois que ce n'est pas l'envie qui leur manque d'aller faire du terrain, ce sont les contraintes administratives et l'absence de programme collectif de recherche ».

« Les professeurs ne font plus beaucoup de terrain, à ma connaissance, mais travaillent avec les données ramenées par les étudiants. Les MCF en font un peu, mais c'est vrai de moins en moins, par manque de temps (il faut qu'on se remue !). Les ATER font beaucoup de terrain car ils terminent ou viennent de terminer leur thèse et ont gardé de bonnes habitudes ! »

« Probablement que trois ou quatre ne font plus de recherche, ont plus de 50 ans et donc ne font plus de terrain. »

Deuxièmement, les réponses à l'enquête témoignent encore des multiples confusions entre des empilements de spatialité aux référents multiples et de registres différents. Elles témoignent de la grande labilité de la définition de la spatialité du terrain.

« Je crois que le mot terrain recouvre une réalité forte et rarement atteinte qui devrait signifier connivence avec les lieux et connivence avec les gens. Beaucoup de soi-disant terrains n'en sont pas dans cette définition là, car sans aucune espèce de métissage (qui n'est pas forcément exotique !) »

« 4 [enseignants-chercheurs] font du terrain au sens où ils se confrontent à l'altérité pour la dévoiler »

« En géographie physique, en raison de son approche naturaliste, la connaissance du terrain est indispensable. Par conséquent tout le monde arpente régulièrement sa zone d'étude. »

« Certains remettent en cause le terme même. (...) Pour eux le terrain c'est leur domaine de recherche. Autrement dit, s'ils travaillent uniquement sur des textes (...) les textes deviennent leur terrain. »

Tandis que le colloque d'Arras (Brachet, 2012 ; Buire, 2012¹³⁷) et l'Ecole d'été de géographie sociale ont, de leur côté, font apparaître l'ampleur des questionnements ou des réflexions des jeunes chercheur-e-s portant sur le rapport entre les multiples spatialités

¹³⁷ Voir aussi, dans ce sens, l'intervention de la géographe allemande de Julia Pfaff-Verne (Verne, 2012) qui mobilise comme Brachet (2012) la figure du rhizome pour penser la spatialité du terrain multi-site avec des sujets-enquêtés mobiles.

associées au terrain –en particulier sur le rapport entre spatialité de l’objet, dimension spatiale du cadre d’effectuation et spatialité de la pratique (cf. ci-dessous la citation de Brachet, 2012).

« ‘Limiter spatialement le terrain’ : le terrain entendu comme objet ou espace d’étude. (...) Rendant compte de son expérience personnelle, A. Rouger intervient en faisant part de sa difficulté personnelle à limiter son terrain¹³⁸. (...) Il existe un réflexe de géographe suivant lequel terrain égal espace. En prolongement de cette réflexion, le réflexe du géographe serait d’entendre et de comprendre la notion de terrain comme un espace : lieu ou territoire de recherche spatialement défini. (...) Car derrière la quête de limites, n’y a-t-il pas l’envie d’atteindre un terrain idéal, auquel se superpose l’objet d’étude ? Dans ce sens objet et terrain seraient confondus. » ((*Travaux et documents de l’unité Mixte de Recherche ESO*, 2008: 47).

« La réflexion méthodologique s’est quant à elle redéployée à partir d’une approche pragmatique pour saisir des objets géographiques contemporains qui du fait de leur substance (idéarité ou hybridité), de leur métrique (topologie) ou de leur échelle (monde ou local) ne pouvaient être correctement appréhendés et objectivés qu’à partir d’une analyse des manières de faire avec l’espace (dans toutes ses dimensions matérielles et idéelles) des chercheur-e-s. » (Volvey *et al.*, 2012 –compte rendu du colloque d’Arras).

« Le rapport entre mobilité et terrain en géographie est interrogé à partir d’une recherche menée sur les migrations de transit au Sahara central. L’articulation entre la spatialité de l’objet et la spatialité du chercheur est envisagée selon deux aspects : la mobilité *sur* le terrain, entre les sites distincts d’un terrain archipélagique, et la mobilité (la circulation, le voyage) *comme* terrain, c’est-à-dire en tant que situation privilégiée d’enquête et d’observation en mouvement, à l’intérieur des flux migratoires, permettant de saisir la nature des événements et des constructions sociales éphémères que la mobilité engendre. » (résumé de Brachet, 2012).

Troisièmement, le séminaire de l’Ecole doctorale a fait apparaître des questionnements d’ordre méthodologique et secondairement éthique sur la question de la représentation des données de terrain et des formes de l’écriture sur terrain (carnets, albums, films). En particulier plusieurs interrogations sur les conditions de possibilité de la photographie de terrain, les interprétations et les usages dans les textes, se sont faites jour.

Mais, ces trois expériences (colloque, école d’été et enquête) ont aussi révélé la difficulté de la communauté des géographes français, dans son ensemble, à appréhender et donc à interroger d’autres dimensions du terrain que la dimension méthodologique du projet cognitif de la géographie, dimensions qui, sur le versant objectivant de la science (qui concerne les deux premiers moments), supposent la neutralisation de la subjectivité du chercheur dans sa maîtrise du jeu entre distance (ne pas être impliqué) et proximité (être en contact avec la réalité, toucher la réalité) et une relation d’extériorité entre le chercheur et le (contenu substantiel de) terrain de sa recherche. Alors que les méthodologies dites « qualitatives » se développent dans un cadre épistémologique post-moderniste et constructiviste pour décrire et interpréter les construits géographiques des individus et collectifs d’individus engagés dans leur/le monde, on observe à travers ces trois exemples contemporains la difficulté à remettre le sujet-cherchant au centre des considérations pour la pratique de terrain –cette difficulté jouant à différents niveaux. Ainsi, l’appel à proposition reproduite en introduction du numéro de la revue de l’UMR ESO qui en a rendu compte de l’Ecole d’été de géographie sociale, en focalisant sa problématique pour ce qui concerne l’« atelier terrain » sur la dimension méthodologique (cf. ci-dessous), de même que les titres

¹³⁸ Concernant cette référence, le fait qu’en tant qu’auditrice j’ai pu orienter par mes problématiques le contenu des débats, bien que très probable, est compensé par le fait que ceux-ci portaient de textes rédigés par les doctorants participants et qui nous avaient été préalablement communiqués. Cette question était au cœur des textes de A. Rouger, de P. Bosredon, de P. Mathieu, P. Sintès et C. Le Bodic.

du plan qui ont été choisis pour le compte rendu du séminaire¹³⁹, s'inscrivent-ils en décalage du contenu effectif des débats entre les doctorants d'ESO, Odette Louiset et moi-même (toutes deux auditrices), débats qui, pour une grande part, ont porté sur « l'étape obligée de la rencontre du chercheur et de l'objet de ses recherches, mais aussi celle d'une introspection du chercheur quant à son rapport avec le sujet dont il traite. (...) Le terrain est un objet complexe et, assurément, tant il met en jeu des procédures de construction de soi, par définition propres à chaque chercheur. (...) Le terrain est-il alors un acte personnel qui ferait de toute pratique un processus singulier. » (*Travaux et documents de l'unité Mixte de Recherche ESO*, 2008: 41), comme le relève la « synthèse collective ».

« Terrains (axe 2). Penser l'espace social peut impliquer de sélectionner des terrains où seront validées/infirmées les hypothèses et les questions. Ce moment de la recherche constitue une étape-clé de la démarche scientifique. Le renouvellement de questions ou problématiques relatives au terrain amène le chercheur à repenser en permanence ses méthodes et ses outils. Ses caractéristiques influencent l'élaboration du corpus scientifique. Au final, les terrains mettent en jeu des questions de distance entre le chercheur et son espace d'étude. » (*Travaux et documents de l'unité Mixte de Recherche ESO*, 2008: 7).

« Retransmettre son vécu et son implication sur le terrain : une nécessaire introspection ? Tout chercheur adopte des postures particulières au contact du terrain de ses recherches. Certains vont même jusqu'à y mettre en pratique de véritables rituels suivant A. Volvey (...) Systématiquement lorsqu'il se rendait à l'hôpital, et actuellement toujours, C. Le Bodic se rase totalement (chevelure et barbe). Cette procédure renvoie au milieu hospitalier mais non seulement. C'est aussi une démarche personnelle, qu'il n'explique pas. (...) La question des rituels a finalement été peu développée. Touchant l'intime, elle est un thème difficile à discuter au sein d'une assemblée. Quelques termes ont toutefois été employés par les participants, qui rejoignent ce rapport sentimental au terrain, et que nous listons pêle-mêle : avoir l'impression d'être un voyeur, mise en danger, dépassement de soi, trahison (face aux personnes rencontrées), injonction à s'exprimer, indiscretions, probables dissimulations... Cette terminologie est forte : elle témoigne d'une difficulté certaine du chercheur, entre sa posture individuelle et sa posture scientifique. » (*Travaux et documents de l'unité Mixte de Recherche ESO*, 2008: 51).

On observera plus généralement, à la différence de la géographie anglophone (*Geographical review*, 2001) et des autres sciences sociales et humaines qui en ont fait un genre littéraire (le Journal de terrain qui ne peut être dorénavant séparé de la production scientifique de son auteur-e), la faible représentation des comptes rendus ou récits d'expérience de chercheurs au terrain dans les publications de géographes français, à l'exception de ces autobiographies ou mémoires de géographe en retraite reconstruites après coup (Blanc-Pamard, 1991 ; Bataillon, 1999 ; Bonnamour, 2000 ; Gentelle, 2003 ; Frémont, 2005) –qui ont par là même un rapport ambigu avec la production scientifique. Mais plus encore –parce que les enjeux sont en la matière méthodologiques et cognitifs– et toujours à la différence de la géographie anglophone, le peu d'analyses réflexives portant sur ces expériences de recherche *in situ* –les premières parties d'HDR, mais cela demande investigation..., n'étant pas toujours investies autrement que comme des passages obligés de la carrière académique, et, les outils théoriques et méthodologiques faisant défaut pour conduire ce retour réflexif qui permet de situer et comprendre relationnellement un chercheur

¹³⁹ « 1- Le terrain dans la recherche : étape, passage obligé, méthode ; 2- Les écueils ou dangers méthodologiques du terrain ; 3- Rendus et représentations du terrain » (*Travaux et documents de l'unité Mixte de Recherche ESO*, 2008: 41-53).

et son/ses contexte/s de recherche. Les lieux (numéro de revue, colloque, séminaire) pour ces compte rendus, ces récits, ces analyses réflexives font aussi défaut, malgré le lancement d'un genre égogéographique par J. Lévy (1995) afin d'instaurer la réflexivité en moment d'un procès de production scientifique (cf. Chapitre 2– Conclusion) –mais le choix du texte scientifique comme lieu d'origine et point d'aboutissement cognitif d'exercice de cette réflexivité, et non pas une pratique ou une expérience, y est peut-être pour quelque chose. Le colloque Terrain d'Arras en 2008, le numéro *Terrains de je. (Du) sujet (au) géographique* des *Annales de Géographie* (2012) et le numéro en préparation *Egogéographies / géographies du je* pour la revue *Géographie et cultures* ont été/sont, d'ailleurs, pensés comme de tels lieux, tandis que mes entretiens avec des géographes sur la question du terrain et ceux de Y. Calbérac pour sa thèse ont été investis par les géographes comme des cadres possibles pour de tels récits et analyses. Or, pour ce qui concerne le colloque d'Arras, même si grâce au nombre élevé de réponses à l'appel y compris de géographes étrangers (26% des réponses sur 80) nous avons pu concocter un programme en 13 ateliers¹⁴⁰ à peu près raccord avec nos problématiques (cf. Chapitre 3– 1.3.), il était frappant de voir l'importance de l'approche méthodologique dans les propositions des géographes français. La démographie du colloque montrait une polarisation des intervenants aux deux bouts du parcours universitaire, les retraités et les jeunes (doctorant-e-s ou docteur-e-s) étant de loin les mieux représenté-e-s, comme si la question du terrain intéressait peu les chercheurs confirmés. Cependant, les quelques débats d'ordre méthodologique ont permis de mettre en avant pour les plus jeunes un véritable décalage entre l'apparent balisage institutionnel et l'évidence méthodologique d'une part, et le bricolage pratique et théorique dont sont empreintes les pratiques de terrain actuelles, d'autre part (Buire, 2012)¹⁴¹ –tel qu'éprouvé dans des situations de terrain concrètes. Une observation qui vient faire redondance avec les éléments cités ci-dessus, empruntés à ma tentative avortée d'enquête à grande échelle, en 2000.

« Le décalage entre tenants de cultures scientifiques nationales distinctes aux états de l'art différents, la mise en perspective des questionnements des géographes situés aux deux bouts d'un axe générationnel –retour biographique-réflexif sur sa pratique pour les uns ou prise en compte des désaccords entre pratique et objets nouveaux pour les autres– ou d'un axe scientifico-pédagogique –la place du terrain dans la production du savoir géographique pour les uns ou dans l'enseignement du savoir géographique pour les autres–, la multiplicité des cadres théoriques de référence mobilisés pour répondre à ces questionnements, ont constitué les ferments de débats fort intéressants et riches. » (Volvey *et al.*, 2012).

La rubrique « Le dessin du géographe » des *Cafés Géographiques* est un autre exemple significatif de cette impossibilité du / cet impossible récit de terrain par lequel le/la géographe exprime dans une forme donnée et à la première personne les éléments subjectifs d'une situation de terrain dans laquelle il/elle est engagé-e. Si la rubrique met sur la place publique géographique les carnets de terrain des géographes –c'est-à-dire un produit

¹⁴⁰ Qu'est-ce que le terrain ? / *So, what exactly is Fieldwork ?* ; Terrain à penser 1 et 2 / *Considering Fieldwork* ; Situations pour un chercheur 1, 2 et 3 / *The Researcher's stance* ; Terrain de rencontres / *Encounters via Fieldwork* ; Terrain d'histoire / *Fieldwork in retrospect* ; Sujet au terrain / *Fieldwork : it's all about me* ; L'objet fait le terrain 1 et 2 / *Alchemy in Fieldwork : what you study shapes how you study* ; Ecritures de terrain / *Writing Fieldwork* ; Discours de la méthode / *Discourse on the Method*.

¹⁴¹ J. Musereau et S. Gaudin, « Le terrain (de thèse), un construit... institutionnel ? » ; M. Tillous, « Retour sur le 'tournant pragmatique' de la notion de terrain. » ; D. Goeury, « Ces 'terrains' lointains, de la naissance des hétérotopies » ; S. Guyot, « Derrière une méthode de terrain se cachent souvent divers bricolages et petits arrangements : faut-il les éluder ou peut (doit)-on les assumer ? » ; J. Valy, S. Pian et A. Chapel-Guérin, « Le terrain : de l'objet scientifique à l'objet polémique ».

intermédiaire entre l'expérience et la publication, associé à la mise en œuvre méthodologique et non promis à la publication—, si elle contribue à mettre en valeur la production graphique des géographes sur leur terrain (à ce jour 32 dessins), les analyses qui y sont présentées, par les auteur-e-s des dessins contemporains ou les lecteurs/trices des dessins passés, finissent par ordonner le silence de l'expérience géographique. Ces analyses, en s'attachant à la représentation paysagère (composition et contenu) ou aux fonctions (pédagogique, analytique, synthétique) des dessins, tendent à ignorer ce dont ces dessins procèdent : la situation, la relation, la pratique graphique et l'expression artistique de quelque chose qui relève de l'esthétique (au sens large des modalités sensibles et émotionnelles de l'expérience) et qui en suscite en retour (au sens de l'émotion esthétique), et, ce faisant, à neutraliser le sujet-dessinant-au-terrain auquel, une fois encore, on ne reconnaît que la fonction de géographe et la qualité d'auteur¹⁴² (cf. notes 3 et 4). Pour les instigateurs de cette belle initiative (cf. 5–3.3.), le dessin n'est curieusement jamais envisagé comme modalité et médiation du rapport au monde du sujet géographe, comme processus agi de mise en relation d'une subjectivité engagée, incarnée, avec le monde (comme *performance* donc) et comme concrétisation et mise en forme de « géographies » (régime de visibilité de cette idéalité spatiale). La possibilité qu'il puisse y avoir un rapport entre deux pratiques à dimension spatiale —le terrain, le dessin— et qu'il puisse s'y jouer autre chose que l'enjeu méthodologique et l'apparence cognitive, n'est pas imaginée. Le dessin est traité comme un « beau » croquis où le « bon » coup de plume/feutre/pinceau sert de miroir à la performance méthodologique —au coup d'œil— de son auteur, qui nous est donné à admirer.

La prise en compte d'autres dimensions que méthodologique et éventuellement cognitive dans l'appréhension du terrain, se fait néanmoins jour dans la géographie française depuis quelques années. Ces nouvelles perspectives supposent qu'on replace la réflexion sur le terrain sur le versant subjectiviste de la science pour, dans une inflexion actorielle et pragmatique ou phénoménologique, redonner sa place à l'engagement du chercheur au/de/avec le terrain et par là-même mettre fin à la relation d'extériorité entre chercheur et terrain pour travailler diversement sur le « faire » (pratique, expérience) qui les noue ensemble à travers des agir, des émotions, des affects, des représentations, des significations, etc. et par le truchement de multiples médiations —autrement dit, faire revenir au premier plan le « faire » qui avait été tronqué dans la référence française au terrain. Elles ont été placées, au début des années 2000, dans le champ de la géographie française par mes textes (Volvey, 2000, 2004¹⁴³) (cf. 5–1.2. et 5–3.) et par un texte de C. Hancock (2004) qui analysait avec les outils de la géographie féministe anglophone une note de Numa Broc intitulée « Géographie au féminin : les premières collaboratrices des Annales de géographie (1919-1939) » publiée en 2001 dans les *Annales de géographie*. Elles sont aujourd'hui tout particulièrement —mais pas seulement—, le fait d'un phénomène contemporain de percolation, d'imprégnation, d'échoïsation ou même de transfert des questionnements et problématiques anglophones (cf. 5–1.2.) rendu possible par la publication d'ouvrages présentant la ou débattant de la géographie post-moderniste anglophone (Chivallon, 1999 ; Staszak *et al.*, 2001 ; *L'espace géographique*, 2004 ; Barthe et Hancock, 2005), et elles participent à

¹⁴² On en arrive même à des positions surprenantes, quand Hervé Regnauld parle de lui-même à la troisième personne pour présenter le croquis n°30 dont il est l'auteur, « Déforestation en Amazonie en bande dessinée ».

¹⁴³ Publié en allemand dans *Geographische Zeitschrift*, mais dans un numéro spécial « géographie française » faisant suite à l'invitation de la France au Congrès des géographes allemands de 2003.

l'inflexion actorielle et pragmatique de la géographie française contemporaine. Elles se sont développées en particulier, sous l'effet des termes de l'appel à propositions (cf. Chapitre 3–1.3.), dans le cadre du colloque d'Arras (2008), à l'occasion duquel J. Vivet et K. Ginisty dans « Terrains en noir et blanc : les biais méthodologiques et la question de la scientificité des savoirs géographiques sur l'Afrique » se sont partiellement faites l'écho des approches anglophones en termes de *positionnality* ; C. Buire dans « 'On the ground', de la déconstruction de l'idée de terrain à la construction de savoirs géographiques » (voir aussi Buire, 2012) et M. Blidon dans « La géographie des sexualités ou l'impossible terrain » (voir aussi Blidon, 2012), ont adopté l'approche relationnelle de la géographie anglophone et son fondement politique (*politics of the field*) ; O. Labussière et J. Aldhuy dans « Le terrain ? C'est ce qui résiste » (voir aussi Labussière et Aldhuy, 2012) ont creusé une approche non-représentationnelle et performative, qui chez eux renvoie autant à N. Thrift qu'à G. Deleuze, autour du terrain sicilien de Renée Rochefort ; Helen Maulion (2008) dans « Narrer l'expérience intime du terrain » s'est faite l'écho, autour d'une réflexion sur son terrain et ses représentations, des approches de la géographie émotionnelle et performative anglaise¹⁴⁴ (cf. 5–3.), etc. On retrouve de manière plus dispersée, une tendance similaire dans la petite série de témoignages publiés dans les « Carnets de terrain » des *Carnets de géographes* (Guinard, 2010b) ou dans le numéro thématique à paraître de *Géographies et Cultures* (2012) « Géographie des masculinités », édité par L. Dupont et Ch. Prieur. A. Jégou, A. Chabrol et E. de Bélizal (2012) y présentent un texte, intitulé « Rapports genrés au terrain en géographie physique » qui, sur la base d'enquêtes sur questionnaire semi-directif et d'entretiens complémentaires auprès de géographes physiciens français des deux sexes, aborde la dimension masculiniste du terrain en géographie physique contemporaine et envisage, à travers le phénomène de neutralisation des attributs de genre et de déni de l'existence de rapports de genre dans la pratique. Enfin, le numéro de l'*Information géographique* (2010) consacré au terrain, édité par D. Retailé et B. Collignon, s'est lui aussi inscrit, quoique de manière moins systématique, dans ces développements informés de géographie anglophone.

« Les retours n'ont pas laissé de surprendre par le tour qu'ils ont pris. La plupart des auteurs écartent d'emblée une posture de mise à distance du terrain et un discours généralisant. De sorte que leurs textes sont fortement marqués par leurs propres terrains, comme s'il était impossible, en la matière, d'en parler bien sans s'impliquer, sans expliciter la relation à travers laquelle chacun a construit le terrain, et appris à 'en faire'. Cette position, où le chercheur s'assume désormais comme personne, et non plus seulement comme une fonction, et part de là pour construire un discours réflexif, fait écho au désir des nouveaux chercheurs de donner davantage de place au terrain comme construction et comme lieu d'expérience dans leurs travaux. Elle marque un tournant dans la façon d'appréhender cet objet de controverses. Ce choix oblige à passer par l'examen de l'expérience dans tous ses sens : de la mise en situation à l'apprentissage en passant par la confrontation des savoirs. La réalité de l'objet qui doit conduire à l'objectivité comme condition de la science s'y trouve aussi éclairée. » (Retailé et Collignon, 2010).

Le texte de Collignon (2010) notamment, qui traite de la question de l'éthique de terrain (version enquête), non seulement renvoie directement à la rencontre anglophone, ici américano-canadienne, qui a constitué pour son auteure son contexte d'émergence, prend ses

¹⁴⁴ Elle décrivait comment la compréhension du paysage comme relation ayant pour pôle et origine un corps en mouvement et les expériences émotionnelles associées, ouvrait la possibilité méthodologique de prendre l'engagement du chercheur avec le paysage et les modes d'engrèvement de ses expériences en récits comme sujet d'investigation.

références fondatrices dans la géographie anglophone, mais, identifiant une carence française, s'efforce de créer les conditions de développement d'une éthique de terrain dans la géographie française. Tout à son rôle de passeuse, elle néglige cependant de revenir sur les pistes françaises en la matière, y compris anciennes –comme par exemple les deux numéros thématiques qu'*Hérodote* (1977, 1978) a consacrés à la question politique de l'enquête de terrain afin de montrer comment l'enquête est toujours une relation de domination enquêteur/enquêtés et d'envisager les conditions du retournement dialectique de cette situation¹⁴⁵ –, alors qu'elle mobilise sa bibliographie anglophone dans sa profondeur historique. Sa réflexion tourne autour des questions de la valeur morale de la pratique, de l'engagement et de la responsabilité afférente du chercheur, de l'*empowerment*, pour toucher les champs de la recherche-action, de la co-production de données entre chercheurs. Il en va de même d'ailleurs pour l'article de d'Alessandro-Scarpari (2010), qui traite du militantisme politique des géographes africanistes.

« Dans le contexte des sciences sociales françaises, l'éthique est en effet restée jusqu'à une date très récente mal perçue. Une intruse dans le domaine de la connaissance scientifique puisqu'elle renvoie à des valeurs qui n'ont pas leur place dans la construction du « vrai » savoir, selon la science moderne. (...) Que l'on préfère, comme dans le monde anglo-saxon, s'appuyer sur des réponses concrètes pensées pour être des guides de et dans l'action, ou que l'on favorise plutôt, comme en France, une réflexion plus abstraite sur les termes du problème, l'enjeu central de l'éthique de la recherche en sciences sociales est le terrain. Les chartes et principes éthiques ne considèrent d'ailleurs que cet aspect. (...) parce que le terrain pose de façon aiguë la question de la relation chercheur(s) (mais l'on est souvent seul sur le terrain)/ interlocuteur(s), dans une situation où le premier, pour jouer un rôle précis –celui du chercheur, justement– n'en reste pas moins, d'abord et avant tout, une personne. (...) Le terrain est, qu'on le reconnaisse ou non, une rencontre entre des personnes, des sujets, avec leurs affects et leur intelligence, leurs projets professionnels et personnels. (...) Dans l'activité des chercheurs géographes, le terrain est le lieu privilégié de la rencontre avec le questionnement éthique. Il façonne désormais pour une bonne part les projets de recherche des géographes anglo-saxons, soumis à une très grande formalisation d'une question éthique qui structure aussi bien la recherche que les échanges économiques et les activités de production. (...) C'est pourquoi, plutôt que de rejeter la question de l'éthique comme l'un des innombrables visages de l'impérialisme américain, parce que nous ne nous retrouvons pas dans la forme qu'elle a prise outre-Atlantique, nous devons relever le gant et entrer dans le débat. À notre façon, moins pragmatique et moins normative, consciente de l'importance tant des contextes culturels dans lesquels se construisent les interactions que de la personnalité propre à chaque sujet, chercheur et cherché, impliqué sur le terrain dans la construction d'un savoir scientifique partagé. » (Collignon, 2010: 65, 73-74, 80, 81).

¹⁴⁵ « Ce numéro huit, qui achève la seconde année d'existence d'*Hérodote* est consacré aux problèmes de l'enquête et du terrain –le terrain d'enquête– non pas pour énumérer des recettes méthodologiques, mais pour poser un certain nombre de problèmes trop rarement évoqués, peut-être parce qu'ils sont fondamentaux. Certes des problèmes épistémologiques (...). Il faut surtout poser des problèmes politiques, et d'abord celui de la responsabilité du chercheur envers les hommes et les femmes qu'il étudie ou dont il analyse le territoire. (...) Est-ce normal qu'un chercheur se désintéresse du sort de la population qu'il a étudiée ? Est-il normal que celle-ci reste dans l'ignorance des recherches dont elle fait l'objet ? (...) S'il est assez facile, quand on est 'de gauche', d'admettre au niveau du corps social tout entier que tout savoir est outil de pouvoir pour une minorité dirigeante et s'il est bon d'aspirer à un changement radical de société pour que cela change, il est plus délicat pour un chercheur de mettre en cause sa propre pratique. (...) Nous pensons que, sans attendre la transformation de la société, les chercheurs pour qui importent les problèmes politiques devraient tenter de modifier, pour ce qui les concerne, la relation enquêteur-enquêtés et accepter de confronter leur expérience en ce domaine. » (Lacoste, 1977: 3). Y. Lacoste (1977) met en relief en particulier le caractère idéologique et politique de la description de paysage faite par Gourou du delta du Tonkin en entame de sa conclusion de thèse.

A l'écart de ces phénomènes de percolation, d'imprégnation ou d'échoïsation des approches anglophones, Yann Calbérac (2010), dans sa thèse d'épistémologie de la géographie, traite du « terrain des géographes, [des] géographes de terrain » dans le but d'interroger la dimension communautaire de la discipline et le sens de son histoire, à partir d'un *habitus* (une pratique méthodologique) et d'un objet de son imaginaire (un totem) à fonction fortement et originellement identitaire (Calbérac, 2007). Une des rares thèses d'épistémologie dans la géographie française contemporaine, elle est la seule, en France, à travailler le terrain pour en faire un objet épistémologique. Sur le fondement d'un corpus multi-sources et multimédia fait de la réalisation d'entretiens et de films, de l'analyse de textes d'archives¹⁴⁶, du visionnage de films pédagogiques du Centre Audio-visuel de l'ENS, et avec les outils théoriques empruntés à la philosophie (l'ordre du discours, Foucault ; le rhizome, Deleuze) et à la sociologie françaises (l'acteur-réseau, Latour), il analyse le terrain, « cet ordre du discours qui n'a cessé de structurer la discipline, c'est-à-dire ses acteurs, leurs pratiques et leurs productions » (Volvey *et al.*, 2012) en faisant injonction aux géographes, en servant d'outil normatif et en organisant des rapports de domination entre les générations de géographes, pour instruire un projet d'histoire épistémologique de la géographie française qui réfute la pertinence de la matrice historiographique linéaire kuhnienne (Robic, 2006 ; Orain, 2009). En recentrant la réflexion sur la pratique de terrain (au détriment de l'espace dont il reconnaît la confusion polysémique) et sur l'écriture de/à partir de celle-ci (comme lieu d'organisation de l'ordre du discours, comme outil et miroir de l'assemblage pratique qu'est le terrain), en faisant de l'identité (le couple identité-idem –soit la mêmeté– et identité-ipsité –soit l'ipsité–, pointé par Ricœur) l'horizon de la méthode, il reprend prise avec l'individu (le géographe au terrain) qui conduit « son » terrain à travers des procédures méthodologiques et scripturales, et travaille à une définition non kuhnienne de la communauté disciplinaire. Il montre que le terrain est ce qui « fait tenir ensemble » des réalités variées et hétérogènes dans un projet scientifique défini par le chercheur et articulé au projet des autres chercheurs, pour produire une définition latourienne de la communauté disciplinaire : celle-ci ne s'origine pas dans la matrice disciplinaire et son sens dans les valeurs (éléments de la méthodologie auxquels les membres de la communauté sont attachés et qui renforcent leur sentiment d'appartenance), mais dans le faire qui assemble des « actants » (données, outils, collègues, corpus, etc.) en collectifs de projets, labiles, instables et sans cesse recomposés parce que sans cesse renégoiés. Il revient alors sur la question de la spatialité du terrain qu'il renvoie, à un niveau individuel, à l'assemblage des spatialités des éléments de la pratique et, à un niveau collectif, à l'assemblage des spatialités des pratiques individuelles –qui n'équivaut jamais à la somme des pratiques d'un collectif disciplinaire donné. Il recourt, pour en rendre compte, à la métaphore deleuzienne du rhizome.

« Le terrain – l'espace produit par les chercheurs au cours de leurs recherches – est donc un espace d'échelle biographique, de métrique rhizomique et de substance cognitivo-affective qui se déploie dans le langage. » (Calbérac, 2010: 366).

Entre sa proposition théorique et la mienne, on trouve beaucoup de points de départ communs, voire un parallélisme. Ceux-ci sont dus au fait que Calbérac relève et fait travailler un certain nombre des intuitions qui étaient les miennes au début des années 2000 et qui

¹⁴⁶ Soit les comptes-rendus des premières thèses de géographie régionale française 1902-22, les comptes-rendus des excursions universitaires 1906-70 dans les *Annales de géographie*, les numéros 8 et 9 d'*Hérodote* (1977, 1978), l'appel et les communications du Colloque terrain, d'Arras, en juin 2008.

avaient été formulées dans les textes rédigés pour les actes du colloque de Cerisy (Volvey, 2000), le *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* (Volvey, 2003b₂, 2003b₃, 2003b₄) et *Geographische Zeitschrift* (Volvey, 2004). Ainsi, la place continue du terrain non seulement dans l'imaginaire mais dans la pratique géographique, que seule la différenciation des faire de terrain (protocoles et secondairement procédures), qui pour leur part évoluent, permet d'identifier –une hypothèse chez moi (Volvey, 2003b₂) qu'il fait travailler par le levier de la multiplicité diachronique de ses sources– ; le rentrage de la réflexion sur la pratique et sur le chercheur (Volvey, 2000, 2004) ; l'horizon identitaire du faire de terrain (Volvey, 2000, 2003b₃, 2003b₄, 2004) ; la redéfinition de la spatialité du terrain à partir de ces éléments (Volvey, 2003b₃, 2004) ; et, enfin, l'importance des pratiques de représentation dans la construction de la dimension identitaire du terrain (Volvey, 2004). Mais aussi des points de divergence qui sont d'ordre problématique, théorique, métathéorique et interdisciplinaire, et témoignent de la pluralité possible des discours d'intelligibilité d'un objet dans la géographie contemporaine. Les dimensions performative et relationnelle de la pratique sont évoquées par Calbérac mais peu élaborées et, partant, la dimension de l'éprouvé et de l'expérience associée à la pratique (comme faire) n'est pas prise en charge ; le traitement de la spatialité du terrain n'articule pas les différentes acceptions dans une proposition cohérente qui permettrait d'instaurer le faire avec l'espace du chercheur en condition de la construction identitaire et, en retour, en objet de la construction cognitive disciplinaire ; l'enjeu identitaire du terrain pour le chercheur est placé dans la perspective du collectif disciplinaire dans lequel il s'origine et vers la construction duquel il tend, et ne prend pas en charge la question du contenu identitaire subjectif ; la représentation, le récit et le discours du terrain chez le géographe sont saisis dans le texte, les pratiques graphiques et leurs produits (dessins, croquis, cartes), liés à une écriture spatiale (Lévy, 2003₁), étant laissées de côté (cf. 5– 3.3.).

5- 1.2. La question identitaire du terrain dans la géographie anglophone

Au début des années 2000 (Volvey, 2000), dans ce contexte français où le terrain n'émerge que de manière marginale comme question, comme thème de réflexion et comme objet épistémologique, la littérature anglophone (en l'occurrence, états-unienne, anglaise, canadienne, australienne) est devenue pour moi *a contrario* un corpus d'étude pour une réflexion sur les dimensions identitaires et spatiales de la pratique et de l'expérience de terrain (Volvey, 2004, 2012a, 2012c –à paraître). Elle constitue alors un corpus centré sur la pratique de terrain, corpus que j'ai investi à la fois pour/dans ses dimensions théoriques et épistémologiques, et dans ses dimensions plus documentaires –puisque l'approche réflexive par la question de l'identité y favorisait le développement d'une documentation biographique du terrain (voir *Geographical Review*, 2002) (cf. Chapitre 3– 4.). Dans la géographie anglophone, et tout d'abord dans les géographies post-structuralistes et post-modernistes (féministes, post-coloniales, etc.), le terrain, comme pratique à dimension spatiale, a été travaillé jusqu'à devenir la pierre d'angle de conversions épistémologiques conduites via le déplacement dans le champ scientifique de la problématique des rapports de domination (*politics*), et condition du renouveau « qualitatif » de la science géographique vers son « tournant interprétatif » et « réflexif » (Crang, 2002, 2003 et 2005 ; Limb et Dwyer, 2001), qui *in fine* se retourne sur le/la chercheur/se.

Dès le début des années 1990, le problème du terrain surgit dans la géographie anglophone sous la double impulsion du développement d'une épistémologie féministe (Rose,

1993 ; Nast, 1994 ; Duncan, 1996) et du développement des *qualitative methodologies* (Crang, 2002, 2003, 2005) –au développement et à l’encodage desquels les féministes participent, à côté de la tradition phénoménologique et de l’ensemble des courants post-structuralistes (pour une généalogie, voir Limb and Dwyer, 2001). Le terrain devient l’objet d’une attention épistémologique. Il est instauré en pierre de touche d’une définition de la science –sa pratique, ses objets– comme moyen pour conduire une stratégie identitaire (de genre, de classe, de race) au sein de rapports sociaux de domination (c’est l’idée contenue dans l’expression « politics of the field »). Si les féministes n’ont pas été les seul-e-s à définir la géographie qualitative et si leur manière d’appréhender et de théoriser la pratique de terrain s’est étendue bien au-delà de leur géographie militante, c’est le modèle du terrain comme *care* à partir duquel elles/ils vont refonder un projet épistémologique pour la géographie qu’il m’importe ici de présenter et d’interroger. C’est cette refondation transitionnelle du terrain dans la géographie anglophone sous l’impulsion des géographes féministes, ses tenants, ses aboutissants, ses limites et ses contradictions, que je me propose de travailler dans cette sous-partie (voir aussi Volvey, 2012a, 2012c –à paraître).

Dès le texte fondateur de Rose (1993), le terrain devient, pour les géographes féministes post-modernistes, la cheville ouvrière de la condamnation de la science dite « masculiniste » et, à partir de *Women in the field: Critical Feminist Methodologies and Theoretical perspectives* (*The Professional Geographer* (1994), il devient l’outil de la refondation d’une science dite « féministe »¹⁴⁷. La condamnation de la science classique qualifiée de « masculiniste » (mais bientôt aussi d’« hétérosexuelle » et de « blanche ») s’appuie sur l’examen critique et la mise en rapport de la manière de faire du terrain (le « doing fieldwork »), de la spatialité de celle-ci et de la définition du sujet-chercheur qui la conçoit et s’y engage, pour mettre en cause la ruse (« *god-trick* », Rose, 1997) objectiviste et universaliste de la géographie positiviste et empiriste. Celle-ci impose une règle fictionnelle de neutralité, de transparence et d’universalité subjective (objectivité), un mouvement de séparation avec l’objet de la recherche (objectivation) réalisé par le truchement de procédures de distanciation. L’ensemble fonde un régime de connaissance que les féministes dénomment « scopique » (ou « visualiste ») (Rose, 1993 ; Nast et Kobayashi, 1996) dont l’objet scientifique, le paysage, est le produit. Le paysage est donc, pour les féministes, la traduction en un objet scientifique d’informations de terrain dont les conditions de fabrication et de traitement sont déterminées par un/des motif/s identitaire/s (il s’agit ici d’identité sociale) – voir par exemple la controverse de Rose (1993) contre D. Cosgrove et S. Daniels (1988) et Y. F. Tuan¹⁴⁸. L’enquête de terrain classique, qui fonde la collecte et la corrélation de données sur l’observation, est définie par les féministes comme « a performance of power » (Rose, 1996: 58) –plus précisément « an inappropriate performance of colonizing power relations » (Sharp, 2005: 306)– où la pratique (*work*), calquée sur celle de l’exploration, évolue entre possession par l’arpentage, pénétration par le regard et contrôle par le recouvrement exhaustif d’un espace extérieur (*field ou land*) féminisé (amante/mère), bientôt abandonné aux portes de l’académie sous la double menace des complexes d’Œdipe et de castration¹⁴⁹, pour y être

¹⁴⁷ Nast (1994) documente l’émergence de cette question dans la géographie anglophone du début des années 1990.

¹⁴⁸ Le texte dans lequel Hancock (2004) essaye de déconstruire le masculinisme de l’objet territoire de la géographie sociale française à partir d’une note de Numa Broc, fonctionne sur le même principe.

¹⁴⁹ Les complexes permettent de construire le regard du chercheur (homme, blanc, hétérosexuel) comme « a gaze torn between pleasure and its repression » (Rose, 1993: 103): « Domination of the land began to be seen as both

finalement représenté dans l'objet scientifique, le paysage –figure spatiale de la distanciation– (Rose, 1993 et 1996 ; Sparke, 1996 ; Nast et Kobayashi, 1996). Rose (1993), mobilisant la critique d'art féministe autour de l'objet paysage et le freudo-lacanisme autour de la pratique de terrain, articule régime scopique et visée identitaire de cette « *politics of the field* » (« the masculine active look » / « the feminine position : to be looked at » –*ibid.*: 102-103) pour en révéler les motifs subjectifs inconscients, soit la stratégie de confirmation ou consolidation de l'identité sociale sexuelle –masculine et hétérosexuelle– du chercheur (voir aussi Sparke 1996) :

« Some cultural geographers suggest that the discipline's visuality is not simple observation but, rather, is a sophisticated ideological device that enacts systematic erasures. They have begun to problematize the term 'landscape' (...), and they have argued that it refers not only to the relationships between different objects caught in the fieldworker's gaze, but it also implies a specific way of looking. They interpret landscape not as a material consequence of interactions between society and an environment, observable in the field by the more-or-less objective gaze of the geographer, but rather as a gaze which itself helps to make sense of a particular relationship between society and land. They have stressed the importance of the look to the idea of landscape and have argued that landscape is a way of seeing which we learn; as a consequence, they argue that the gaze of the fieldworker is part of the problematic, not a tool of analysis. Indeed, they name this gaze at landscape a 'visual ideology', because it uncritically shows only the relationship of the powerful to their environment. This is an important critique of the unequal social relationship implicit in one element of geographical epistemology.

Questions of gender and sexuality have not been raised by this newer work, however. (...) The feminization of what is looked at does matter, because it is one half of what Berger characterizes as the dominant visual regime of white heterosexual masculinism: 'women appear', he says, but 'men act'. This particular masculine position is to look actively, possessively, sexually and pleasurably, at women as objects. Now, Berger's comments refer to the female nude in Western art; but I will suggest in this chapter that the feminization of landscape in geography allows many of the arguments made about the masculinity of the gaze at the nude to work in the context of geography's landscape too, particularly in the context of geography's pleasure in landscape. (...)

The pleasure that geographers feel when they look at landscape are not innocent, then, but nor are they simple. The pleasure of the masculine gaze at beautiful Nature is tempered by geography's scientism (...). (...)

[plus loin] The refusal to address the pleasure that marks this (...) geography as masculinist is enabled in part by the ideological notion of Art as the ultimate form of human expression: its pleasure is assumed to be untainted by the specificity of social relations. [plus loin] The recurring but uneasy pleasure that geography finds in landscape, acknowledged but never addressed, is a version of the discipline's aesthetic masculinity. (...) I will draw on the arguments of feminists working with Freud and with Lacan's re-reading of Freud, because several have focused on the contradictoriness of 'sexuality in the field of vision' through these forms of psychoanalysis. (...) Further more, psychoanalysis, for all its problems, is the only elaborated theory available that takes the sexuality of the subject as its fundamental problematic. Their feminist appropriation of psychoanalysis stresses two themes (...). The first is the unconscious. The unconscious is the location of powerful desires (...). The second is the stress in Lacan's work on the symbol and the image (...). This section argues that these feminist psychoanalytic commentaries offer eloquent critique of geography's white, heterosexual, masculine gaze, a gaze torn between pleasure and its repression. » (Rose, 1993: 87-88 et 99-103).

incest and rape, and the horror of this necessitated a psychological and emotional separation from the land and from woman. » (*ibid.*: 115).

Au-delà, de la dimension genrée de la pratique de terrain, la géographie féministe déconstruit à travers l'analyse des différents éléments de sa spatialité, l'hétéronormativité d'une science : elle fait de la géographie, dans son épistémologie même, une discipline de la reproduction des rapports de domination entre genres, repérable aussi bien dans sa pratique que dans les modalités d'organisation duale de la spatialité de ses tâches (entre terrain et académie, entre terrain et bureau, entre procédures arpentantes et pénétrantes de terrain et procédures distanciantes d'écriture), que dans ses objets scientifiques (« landscape of power », Rose, 1997).

« Fieldwork has often been critiqued by feminist geographers as a masculinist tradition (e.g., Rose, 1993). However, the field is an ambivalent place for feminist work: holding the potential for misrepresentation and the inappropriate performance of colonizing power relations, while at the same time presenting the possibility of meeting and opening a true dialogue with those so often marginalized and silenced by dominant discourses and representations (...). (...) One obvious way of developing a critical feminist politics within a range of methods is collaborative research, from the conception through the outcomes of research. » (Sharp, 2005: 306).

A contrario, l'enquête de terrain féministe (*feminist methodology*), dotée d'une échelle d'opération réduite et fondée sur l'interlocution, a été placée au fondement d'un « feminist political project within the discipline » (Sharp, 2005: 304), soit un projet d'*empowerment* réciproque du sujet cherchant et des sujets enquêtés qui font entendre et représentent leurs voix (Nast, 1994), jusqu'à participer parfois d'une stratégie d'activisme politique (Kobayashi, 1994 –voir l'ensemble du numéro thématique *The Professional geographer*, 1994). Le motif cognitif se trouve assujéti ou couplé au motif politique (« the concept of fieldwork as resistance », Nast, 1994: 60) : la consolidation ou la construction identitaire individuelle et/ou collective des minorités opprimées (selon les catégories de genre, race, classe), le renversement de la patriarchie et l'avènement de la fin de l'hétéronormativité en géographie.

« The 'field' is not naturalized in terms of 'a place' or 'a people' ; rather it is located and defined in terms of specific political objectives that (as such) cut across time and place. » (Nast, 1994: 57 –elle présente les textes de *The Professional Geographer*).

« Over the past decade, my lives as a scholar and as a political activist have become increasingly intertwined. (...) The political is not only personal, it is a commitment to deconstruct the barrier between the academy and the lives of the people it professes to represent. That commitment has affected profoundly the way I conduct research. (...) This issue is about erasing the circle, and redefining scholarly endeavors, as a means not only of interpreting, but also affecting, social change. (...) I have engaged in political efforts to align my academic objectives with community activism, in fact, merging field research and activism to the point where I could not distinguish the two. (...) If one's objective is to combine the political and the academic, such committed fieldwork is very effective. Working within my own cultural community, I have gained legitimacy, access, and insider's view of cultural practice, and the potential to achieve political ends more effectively. Political activism has enriched my scholarly understanding of social processes in ways that no amount of detached analysis could ever do. » (Kobayashi, 1994: 73-74).

Un « *to do gender* » dont les féministes discutent aujourd'hui la réalité et la consistance épistémologique (Sharp, 2005). Ainsi, même si les auteur-e-s féministes ne sont pas les seul-e-s à avoir participé à la refondation épistémologique du terrain qualitatif en opposant pour leur part un « masculinist » à un « *feminist fieldwork* » qu'elles/ils cherchaient à fonder, leurs élaborations l'ont décisivement informée (Sparke, 1996 –à propos des *Gays*

studies) en enracinant les méthodes de terrain qualitatives contemporaines dans des expériences et des pratiques qu'elles/ils rapportent aux relations des femmes, et en particulier des mères, à leur environnement de vie. H. Nast dans son introduction à *Women in the field : critical feminist methodologies and theoretical perspectives (The Professional geographer, 1994)* énonce l'enjeu politique de la méthode pour les féministes, avant d'en indiquer les principes :

« The papers indicate that feminist scholars engage in fieldwork as a means of resisting patriarchy and other forms of domination in ways that are congruent with women's experiences. » (Nast, 1994: 61).

Ces principes précisés ailleurs dans son texte dessinent les contours d'un modèle féministe de terrain fondé sur le *care* :

« The social connectedness of women to others carried in everyday practices has fostered ways of knowing or epistemologies that are different from those of the men. Women have typically been nurturers and caregivers trained in the art of listening and other-empowerment. » (*ibid.*: 55).

En faisant le portrait du/de la géographe de terrain en *caregiver*, les auteur-e-s féministes insistent sur les manières de faire et la spatialité attachées à ce modèle de terrain substitutif, manières conçues pour installer la « *supportive atmosphere* » (Duncan, 1996 ; Rose, 1996 ; Kneale, 2001) ou le « *facilitating environment* » (Bingley, 2003) réputés caractériser la méthode intersubjective, non hiérarchique et relationnelle qu'elles préconisent.

« The politics of involvement, for feminist researchers, require research methods that recognize the relationship with others as one of (ideally) mutual concern and trust. (...) Feminist methods that stress mutual respect and involvement, shared responsibility, valuing difference, and nonhierarchical ways of achieving ends are not simple or shallow gestures accommodation, nor are they just an alternative methodology. Such methods define an approach to political change. » (Kobayashi, 1994: 76).

Elles/ils tendent à distinguer les spatialités des faire masculiniste et féministe en opposant la distance (distanciation) et la proximité (implication et compréhension dans l'intersubjectivité) (Sharp, 2005), mais aussi l'échelle micro et l'échelle moyenne ou grande (Rose, 1997). Elles/ils définissent alors le faire de terrain comme « *betweenness* » ou « *witness* » (Nast 1994 ; Rose 1996 ; Bondi 2003b ; Bingley 2003), un faire *avec* par opposition au faire *(de)dans/dehors* de la géographie masculiniste et décrivent le terrain en termes de « *state* » ou « *space of betweenness* » ou « *place in-between* » (Katz, 1994 ; Duncan, 1996 ; Cupples, 2002 ; Avis, 2002) –le dotant d'une qualité d'intermédialité (espace de l'entre-deux ou lieu entre-deux –« the in-between quality of [that] space », Avis, 2002: 206).

« The metaphor of betweenness is central here and is explicitly mentioned by three of the authors (Katz, Kobayashi, and England). Betweenness highlights the fact that we can never *not* work with 'others' who are separate and different from ourselves; difference is an essential aspect of all social interactions that requires that we are always everywhere in between or negotiating the worlds of me and not-me. (...) But even when the differences in a field are small, because we are positioned simultaneously in a number of fields we are always, at some level, in a state of betweenness, negotiating various degrees and kinds of difference –be based on gender, age, class, ethnicity, 'race' sexuality, and so on. » » (Nast, 1994: 57).

« Gillian Rose (...) discusses the creation of new forms of space based on 'all envelopping' notions of 'between' and 'around' –spaces that are supportive and enabling in

contrast with notions of 'distance and separation' that affirm an individualistic 'master identity'. » (Duncan, 1996: 6).

« Irigaray (...) wants me to make a 'between' between us, an around, a space, in order to initiate a dialogue. She gives me an invitation to speech through this assertion of a kind of connective space between us. And –being obsessed with geography, feeling that it matters so much (...)– what I want to talk with her about is precisely this notion of a space 'between' and 'around' her and me. That 'between' and 'around' is a space I find enabling, to me it's real, because it invites me to perform, to respond, to try to produce a self in relation to her. But why does Irigaray spatialize the possibility of dialogue? This is a question about how space itself is bound into subjectivity and intersubjectivity (...). » (Rose, 1996: 61).

Certain-e-s appuient leur effort théorique sur la psychothérapie humaniste pour faire de l'empathie et de l'identification un outil technique de l'entretien qualitatif supposé réduire la différence/distance qui sépare le sujet-chercheur et le sujet-enquêté (Bondi, 1999, 2003b ; Aitken et Herman, 1997 ; Kneale, 2001 ; Bingley, 2003).

« This paper introduces psychoanalytic conceptualisations of identification and empathy as ways of thinking about fieldwork interactions. I argue that these ideas have considerable relevance for feminist geography as resources for reflecting on relationships between researchers and those they research, especially in relation to debates about power and positionality in qualitative fieldwork. (...) I argue that empathy can be thought of as entailing an oscillation between observation and participation which creates psychic space or room to manoeuvre, and that it provides a way of understanding other people's experiences in the context of both similarities and differences between researchers and research subjects. (...) »

This paper returns to an issue familiar to many social researchers, namely the use of interpersonal relationships in the research process. I discuss some ideas from psychoanalytic thinking as resources for reflecting on fieldwork relationships negotiated in the course of feminist geography research. I focus specifically on the relevance of psychotherapeutic conceptualisations of identification and empathy in the context of qualitative interview methods. » (Bondi, 2003: 64).

D'autres, redécouvrant la problématique du jeu (*playing*), instaurent le partage de situations de vie (Aitken, 2001a, 2001b ; Punch, 2001 ; Longhurst *et al.*, 2008 ; Lloyd *et al.*, 2010) ou le dispositif artistique (Bingley, 2003 –cf. 5– 3.4.) en cadres de la relation de recherche. Un développement présenté par Lloyd *et al.* (2012 –à paraître) en ces termes : « We discuss how the process of sharing knowledges is based on special and intimate relationships and connections, learnings and transformations. » Punch (2001), par exemple, traite de la préparation commune des repas, du fait de dormir dans la même chambre que les familles qu'elle enquête et de jouer avec les enfants de ces familles comme des procédures pourvoyeuses de données scientifiques en Bolivie du sud où elle conduit ses recherches de terrain. Longhurst, Ho et Johnston (2008), pour leur part, ont transformé la consommation d'un repas en commun en méthode d'enquête sur les migrants en Nouvelle Zélande. Plus généralement, on observe le développement des situations d'enquête ou d'entretien de groupe, dans lesquelles la multi-relation chercheur-e/groupe/participants est installée en tant que procédure méthodologique (voir, par exemple, les *in-depth groups* –Kneale, 2001–, les *focus group*¹⁵⁰ –Bedford et Burgess, 2001 ; Crang, 2001 ; Bingley, 2003 ; Bosco et Herman, 2010),

¹⁵⁰ Les *in-depth groups* « are distinguished by their relative longevity, with the group meeting several times; their informal and supportive atmosphere; the limited intervention by the group's conductor and a consequent shifting of the power relationship between researcher and researched. (...) In-depth groups provide an attractive methodology for three main reasons: the method recognizes the social nature of discourse; in-depth groups shift the balance of power away from the researcher; the working of the method allows for supportive meetings. (...) »

dans une perspective de co-construction éthique du savoir. Quelle que soit la méthodologie privilégiée, la situation de terrain permet alors de « listening to, giving voice to and representing the silenced » (Crang, 2002: 648) pour donner lieu à un matériau de type discursif, représenté dans les textes scientifiques (Crang, 2005) et assurant l'empowerment réciproque du/de la chercheur-e et de son sujet-enquêté-e. Ces productions académiques mêmes peuvent être le fruit d'un travail collaboratif qui poussent le faire *avec* jusqu'à la représentation de toutes les voix dans un discours académique et prennent des formes variées aussi bien textuelles que cartographiques (Burini, 2012 –à paraître ; Maulion, 2008) ou graphiques (Kneale, 2001). C'est la métaphore du panier tressé que Lloyd, Wright, Suchet-Pearson, Burrarrwanga et Hodge (2012) choisissent de mettre en entame de leur texte qui rend compte du processus collaboratif de « co-authorship » en situation de vie (entre chercheur-e-s non-indigènes et un groupe de femme indigènes en Australie), pour dire la collaboration et les processus de transformation de soi et de l'autre, de soi avec l'autre, dans la collaboration :

« Remember, this basket we have made, it holds stories and knowledge to share. I hope that as we wove this story together you gained knowledge and stories that you can pass on to your daughters, your granddaughters and to the world. (Burarrwanga *et al.*, 2008)¹⁵¹. (...) In this paper, we use the weaving lives together metaphor to reflect on the process of co-authoring the text and on how our lives have woven together. (...) The first step of weaving is to gather the gunga, or pandanus. (...) For the research collaboration, gathering the gunga was where we met, learnt about each other, started building relationships and created trust. (...) Throughout our collaboration, and fundamental to it, our personal lives have woven together. As our relationship deepened the academics and their families were adopted into the Yolngu cosmos, given Yolngu names, a kinship identity and a place to belong in relation to family and Bawaka. Although this by no means automatically legitimises their presence or authorises their knowledge, it does reflect a Yolngu ontology of connection within which the notion of an individual, free-floating (lone wolf) academic is almost incomprehensibly foreign. Importantly, for both the female academics and the Yolngu women, it was the comfort zone created by, and encouraging, the embrace of personal lives and loved ones that enables and enriches our collaboration and research. »

Les auteur-e-s féministes participent ainsi à la fondation du « *linguistic turn* », une des bases historiques des méthodes qualitatives et une condition de l'« *interpretative turn* » –soit, l'accès à la dimension spatiale (« *geographies* ») du monde intérieur (« *lifeworld* ») des sujets-enquêtés ou de leur rapport au monde via la production et l'analyse de discours. L'entretien libre, le recueil de discours à partir de tout ce qui peut le susciter (par exemple les techniques d'éllicitation de photographies, de journaux intimes, de films, etc.) ou au sein de tout dispositif qui peut le contenir (journaux intimes, etc.), sont les méthodologies de terrain privilégiées par la géographie féministe qui délaisse dans un premier temps les matériaux

Supportive meetings: As a group identity is formed and the members relax, the discussion often becomes humorous and supportive. The experience of participating in group work is often enjoyable; it gives the members confidence and in this sense the method can be empowering. » (Kneale, 2001: 136-137). Les *focus groups* correspondent à une réunion de plus de quatre et de moins de dix personnes organisée par le/la chercheur-e pour discuter un thème défini à l'avance par ce dernier, dans lequel il intervient soit comme modérateur soit comme interlocuteur (le rôle de modérateur étant alors confié à un assistant). Ces groupes se réunissent plusieurs fois et les réunions peuvent parfois durer, se rapprochant alors des techniques d'entretiens *in-depth* (c'est le cas des dispositifs mis en place par Bedford et Burgess, 2001). Les individus composant le groupe peuvent se voir donner des tâches avant la réunion ayant trait au thème abordé pendant celle-ci.

¹⁵¹ Référence au livre co-écrit, publié en 2008, sous le titre *Weaving lives together at Bawaka, North East Arnhem Land*, à l'université de Newcastle, Callaghan.

visuels (Sharp, 2005). La référence lacanienne (Rose, 1993) appuie, en effet, le rapport établi entre langage et identité sociale (cf. Chapitre 2– 1.1.) et peut expliquer la profondeur de l'articulation entre *empowerment* et *linguistic turn* chez les féministes. Faire s'exprimer le discours de ceux qui n'ont pas la parole, les écouter et représenter leur discours dans un texte sont, pour eux/elles, les outils méthodologiques de la résistance politique à et du renversement de la patriarchie (pour le *linguistic turn* méthodologique, voir Crang, 2002, 2005). Au-delà, dans le champ spécifique de l'épistémologie, la question de l'identité scientifique devient alors une question de représentation de soi dans/par le discours (entretiens de terrain, conférences ou textes) (Bondi *et al.*, 2002) et celle de l'autorité scientifique devient alors un problème d'autorité, soit une double « politics of representation » (Nast, 1994). Les féministes (par exemple, Griffiths, 1995 et Avis, 2002) discutent ainsi de « the gendered nature of voicing the self » pour associer, du côté du paradigme masculiniste de la géographie classique, neutralité-universalité du sujet cherchant et choix de celui-ci de taire (« left invoiced ») son identité (« senses of self »), et du côté du paradigme féministe, travail de positionnalité et choix de dire (« spoken ») son identité.

« (...) 'the invisible me' advocated in traditional research guidance is a very masculine construction. To stay silent on the subject of the self implies a certain surety in the subject position that you occupy and a security in the knowledge that other people are appreciative of that position; and so those who use 'we' are sure in the knowledge that they are understood without having to declare their presence and position » (Avis, 2002: 199).

Cette question de la représentation de soi/de l'autre dans le discours fonde la méthode réflexive (voire biographique –Moss, 2001), jusqu'à en faire la condition même de la validité d'un régime de connaissance féministe (cf. Chapitre 2– 2.1.). Si neutralité et distanciation ne sont plus placées au fondement d'un savoir positif mais au contraire dénoncées comme les instruments de la ruse masculiniste, si le terrain est replié sur des stratégies de consolidation identitaire au sein de rapports sociaux de domination, si le savoir qui en élabore et formalise les données est défini comme « situé » (« situated knowledge ») –c'est-à-dire non universel– et comme partiel –c'est-à-dire lié à un point de vue identitaire au sein d'un rapport de pouvoir–, alors seule l'objectivation de cette « position » (*positionnality*), du contexte d'interaction dont elle est issue devient garante de la validité du savoir construit par le moyen du terrain. Tandis que, la conception du terrain comme « field-as-betweeness » ou « field-as-withness » conduit à une compréhension relationnelle et processuelle du terrain (l'idée de *negociation*), dans laquelle la situation de recherche est condition de co-émergence et de co-construction des identités (sujet-cherchant / sujet-enquêté). L'intersubjectivité impliquée par la situation de terrain a des effets identitaires pour/sur les acteurs qui s'y engagent : « researching gender is 'doing gender' » (Rose, 1997: 315). Entre introspection et analyse de la relation aux sujets-enquêtés, toutes deux construites dans le texte (article, ouvrage, communication), la méthode réflexive permet d'atteindre à la « position » du chercheur dans la situation de rapport de domination qu'est le terrain et elle permet de rendre compte de la manière dont cette « position » informe le savoir « partiel » qu'il produit (McDowell, 1992 ; Moss, 1995).

« In this second report (...) I want to suggest, first, how qualitative methods are now undergoing a period of some more mature reflection and evaluation, and, second, to highlight some as yet less well-trodden paths. I want to suggest that much current work follows through a constructionist agenda –in terms of seeing people discursively creating their worlds, seeing the field as discursively constructed and indeed both the fieldwork and field worker as socially constructed. That is, we acknowledge the (co-)construction of the field by researcher and

researched where 'fieldwork is a discursive process in which the research encounter is structured by the researcher and the researched' (...). Then it will turn to the notion of the construction of knowledge and the field through autobiography before following through the issues raised by approaches engaging with performative, embodied and haptic knowledge (...). (...) The dominance of verbal approaches in qualitative work is understandable after the discursive and textual turn across the social sciences (...). (...) We get glimpses of geography as embodied work, as corporeal performances and cultures of doing geography in different ways in different places from research to fieldclass (...). However, there is rather less on the actual processes of learning through our bodies' responses and situations –that is, haptic knowledges. » (Crang, 2003: 494 et 498-499).

Cependant, si la relationnalité, abordée dans un premier temps dans sa dimension interdiscursive, est productrice d'un matériau linguistique représentable dans un texte scientifique, le modèle du *care*, choisi pour ces pratiques et le type d'engagement qui lui est lié, est responsable du surgissement de la problématique du corps dans l'épistémologie féministe, à la fin des années 1990. Les féministes interrogent alors et dorénavant la place du corps dans (la politique de) la recherche et tend à définir le terrain comme une situation où des corps co-présents interagissent et produisent de l'identité. Le corps dans toutes ses dimensions (motrices, sensorielles, kinesthésiques, émotionnelles, idéelles), comme moyen de l'intersubjectivité, est considéré à la fois comme le site, le marqueur et l'opérateur de l'identité sociale dans la relation de recherche (Nast, 1998 ; Parr, 2001 ; Sharp, 2005 ; Longhurst *et al.*, 2008). La relationnalité du terrain rejoint alors la question générale de la performativité, et la méthode réflexive gagne et occupe le terrain du corps (Rose, 1996, 1997 ; Parr, 2001). Cette considération pour le corps a conduit les féministes, et au-delà, l'ensemble des géographes qualitatifs, à la reconnaissance d'un matériau de terrain pré-verbal (ou pré-linguistique) et à interroger sa représentation scientifique. C'est ce dont se saisit alors le courant de *l'emotional geography* (Bondi, 2005 ; Davidson, Bondi, Smith, 2007). C'est aussi ce que Crang (2003), privilégiant une modalité particulière de la corporéité (le toucher), interroge sous le terme générique d'« haptic knowledge », lançant dans la géographie de langue anglaise l'idée d'hapticité –développée depuis par Paterson (2009 ; Paterson et Dodge, 2012) (cf. 5– 3.3.). Ce texte de Crang (2003) est le deuxième d'une série de trois (Crang, 2002, 2005) qu'il rédige pour *Progress in Human Geography* et propose comme un synthèse des méthodes et questionnements de la « new orthodoxy » qualitative (Crang, 2002), toutes orientations confondues. Il y met en scène le passage de méthodes (« verbal approaches/methodologies ») fondées sur l'interdiscursivité (« oral methods ») et l'analyse de texte, à des méthodes fondées sur la présence physico-émotionnelle, l'engagement du corps (« corporeal performances ») et les interactions à travers le corps (« embodied interactions »), posant l'idée d'une « geography as embodied work ». Il est alors possible de retracer la trajectoire épistémologique de la géographie féministe post-structuraliste du régime scopique de connaissance qu'elle a combattu au début des années 1990, à un régime discursif (« discursive regime » –Crang, 2003: 499) qu'elle a grandement contribué à mettre en place à la même époque, aux interrogations contemporaines sur un possible régime haptique –que certain-e-s envisagent dorénavant avec d'autres géographes qualitativistes.

« Feminists are presently exploring the far-reaching implications of a new epistemological viewpoint based on the idea of knowledge as embodied, engendered and embedded in the material context of place and space. » (Duncan, 1996: 1).

« However, there is rather on the actual processes of learning through our bodies' responses and situations –that is, haptic knowledges » (Crang, 2003: 499).

Cette théorie relationnelle et performative du terrain renvoie au modèle du *care*, bien repérable dans les citations ci-dessus –en particulier à travers celles extraites de *The Professional Geographer*, 1994 ; Rose, 1996 ; Cupples, 2002–, la théorie féministe du terrain mobilisant tant son vocabulaire (*caregiver*, *playing*, « all-envelopping space », etc.), que son amour des géronatifs (*The Professional geographer*, 1994) et ses idées (le terrain comme *betweenness* ou « space in between » et son rapport avec la *performance*). Cependant, sauf chez Bondi (1999, 2003b), Bingley (2003), Aitken et Herman (1997), Aitken (2001a, 2001b), Kneale (2001), les références sous-jacentes à ce modèle et à son usage sont rarement explicitées. À l'exception du texte de Vivat (2002), l'horizon référentiel de cette théorie féministe ne renvoie pas, à ma connaissance¹⁵², aux théories du *care* de la philosophie du droit de Carol Gillian ou de Joan Tronto des années 1980, mais plutôt aux psychothérapies humanistes des années 1960-70¹⁵³, présentées avec d'autres approches dans un numéro thématique « Psychoanalytical Geographies » de *Social and Cultural Geography* (2003) qui pose l'hypothèse d'un *psychoanalytical turn* en géographie. Comme pour l'éthique du *care* (Molinier, Laugier et Paperman, 2009 ; Garrau et Le Goff, 2010), il s'agit d'une approche relationnelle des relations intersubjectives organisée entre deux pôles : l'autre, considéré dans sa vulnérabilité (voire sa dépendance) –ici les communautés opprimées–, et le *caregiver*, reconnu dans ses dispositions (attention à l'autre et réceptivité, responsabilité à son égard et souci de sa situation) et sa capacité pratique (les tâches accordées avec sa disposition et aux besoins de l'autre), qui trouve son modèle dans la relation environnement maternel/enfant. Cette refonte théorique du terrain sur le modèle du *care* pose plusieurs questions : premièrement, le risque du maternalisme qui limiterait l'étendue de la refondation épistémologique ; deuxièmement, la difficulté qu'il y a à accorder les définitions de l'identité subjective portées par le féminisme (identité sociale) et par les pensées humanistes (identité narcissique) ; l'évacuation du spatial au profit du social dans une théorie positionnelle ; le défaut d'analyse symétrique et critique de cette refondation épistémologique à partir d'un tel modèle de terrain. Je vais les traiter les uns après les autres.

À l'instar de l'éthique du *care*, cette refondation de la pratique du terrain sur le modèle de la relation de soins mère/enfant, dans la mesure où elle se présente comme la pratique alternative (féministe) d'une méthodologie (masculiniste) dénoncée au nom de valeurs éthiques et politiques (domination, hiérarchie, transformation de l'autre en objet de plaisir, etc.), risque d'une part, le procès d'une essentialisation de dispositions reconnues en propre à la maternité et leur instauration en normes relationnelles supérieures d'un « meilleur terrain »

¹⁵² Je ne me suis pas penchée sur sa généalogie précise, mais les références bibliographiques mobilisées par les auteur-e-s vont dans ce sens –celui d'un emprunt exclusif du modèle du *care* aux thérapies humanistes. Il est intéressant de noter que le numéro qui suit immédiatement le numéro thématique « Psychoanalytical Geographies » de *Social and Cultural Geography* (2003) est un numéro thématique portant sur l'éthique du *care*, dans lequel seule L. Bondi co-écrit (Bondi et Fewell, 2003) un article sur la spatialité des pratiques de *counselling*. Je ne connais pas plus d'ailleurs les emprunts de la philosophie du *care* états-unienne aux thérapies humanistes, en particulier à C. Rogers.

¹⁵³ Bondi (2003b) fait directement référence aux pratiques thérapeutiques inspirées des textes de D. W. Winnicott, mais aussi de Carl Rogers (*On becoming a Person: A Therapist's View on Psychotherapy*, 1961) et de Kenneth Wright (*Vision and Separation: Between Mother and Baby*, 1991). Dans sa réponse à S. Oliver portant sur l'utilisation méthodologique des méthodes de la psychothérapie humaniste (Bondi, 2003a), elle discute les apports respectifs de Rogers et Winnicott. Bingley (2003), Aitken et Herman (1997), et Aitken (2001a, 2001b) font, pour leur part, directement référence à Winnicott.

(éthique et politique) –ce que les détracteurs de l'éthique du *care* ont dénoncé comme son « maternalisme » (Garrau et Le Goff, 2010)–, d'autre part, la limitation de la portée de la reconversion épistémologique aux seules femmes, qui plus est, aux femmes mères, et enfin la reconduction de stéréotypes assignant aux femmes-chercheuses la prise en charge de la dépendance et organisant leur maintien en dehors de la sphère académique dominée par les hommes-chercheurs. On voit cependant à travers les citations de Nast (1994) que le *care* dont il s'agit ici renvoie sans équivoque au rôle social de la mère/femme (« social connectedness of women » et « women have typically been nurturers and caregivers trained in the art of listening and other-empowerment »), au produit d'une socialisation duale homme/femme réglée par la domination masculine, et non pas à une conception essentialiste de la division des tâches entre les sexes. Du coup, c'est bien le rôle social et politique du *care*, comme un ensemble de pratiques détachées de la référence exclusive au genre (un *care* dégenré en quelque sorte), qui peut être mis en jeu dans la sphère académique et dans le champ scientifique comme un outil de résistance et de lutte contre la domination masculine et l'hétéronormativité disciplinaire. Les géographes féministes reconnaissent donc un horizon politique aux pratiques du *care*, elles les politisent afin de les mettre au fondement d'une politique de l'identité dont le terrain est le moyen –une politique récupérable au-delà du cercle des féministes, dans les *Gay et Lesbian studies*, par exemple (Sparke, 1996), mais aussi dans l'ensemble de la géographie anglophone. Si les relations de *care*, qui sont fondamentalement asymétriques puisqu'elles supposent une dépendance, qui sont donc elles-mêmes saturées de pouvoir, sont opératrices d'*empowerment* comme l'écrit Nast (1994), c'est à la condition que le/la chercheur-e active chez lui/elle une propriété de la relation de *care* qui est l'ouverture à l'autre (« art of listening »), que les théoriciens du *care* appellent la « vulnérabilité seconde ». Cette vulnérabilité seconde installe une réciprocité et une co-dépendance qui est l'outil du dépassement commun (« reciproquial empowerment ») d'une vulnérabilité sociale partagée bien qu'inégale. C'est aussi une des fonctions de la méthodologie réflexive que les féministes applique à leur terrain.

Deuxièmement, le champ référentiel de la géographie féministe en matière de terrain, est la psychothérapie humaniste, or celle-ci promeut une définition narcissique de l'identité qui est difficilement accordable avec la visée politique de cette refondation politique qui vise la consolidation ou la construction de l'identité sociale du sujet-cherchant et du sujet-enquête (cf. Chapitre 2–1.1.). L'irréductibilité de ces différentes acceptions philosophiques de l'identité subjective est au cœur d'un essai biographique de Liz Bondi qui raconte combien, dans les années 1990, son engagement scientifique dans une géographie féministe d'inspiration lacanienne, centrée théoriquement sur les questions des identités sociales fragmentées, s'inscrivait en décalage d'une expérience personnelle de cure psychanalytique, d'inspiration humaniste¹⁵⁴, centrée sur la question du « *sense of self* » (l'identité narcissique) :

« Over a period of several years I saw a therapist trained within a broadly humanistic therapeutic orientation. At much the same time I was engaging academically with feminist post-structuralist work and with feminist debates about psychoanalysis. To put it crudely, by day I

¹⁵⁴ Elle fait directement référence aux pratiques thérapeutiques inspirées des textes de D. W. Winnicott, mais aussi de Carl Rogers (*On becoming a Person: A Therapist's View on Psychotherapy*, 1961) et de Kenneth Wright (*Vision and Separation: Between Mother and Baby*, 1991). Dans sa réponse à S. Oliver portant sur l'utilisation méthodologique des méthodes de la psychothérapie humaniste (Bondi, 2003a), elle discute les apports respectifs de Rogers et Winnicott.

read, talked, and wrote about decentred selves, fragmented identities, and so on, and then out of work-time in a quite separate space I explored my sense of self within a therapeutic frame in which notions of authenticity, genuineness, centredness, and so on came into play. This description really is crude and does not justice neither theory nor therapy, but I was well aware of needing and working to maintain a separation between the two [...]. So, while I read about psychoanalysis and especially about Lacan's anti-humanistic return to Freud, I rather avoided reading about humanistic therapies or about the influence of humanistic philosophies on psychoanalytic theory and practice. The separation was therefore a double one, both between theory and practice, and between anti-humanism and humanism. (...) the boundary I maintained between work and therapy was also one between humanism and anti-humanism. » (Bondi, 1999: 15).

Dans ce même texte, elle appelle de ses vœux l'installation du courant humaniste dans la géographie, en particulier comme outil méthodologique :

« Like proponents of humanistic perspectives and qualitative methods in geography, those writing within this psychotherapeutic tradition drew inspiration from a range of humanistic philosophies including phenomenology and existentialism. In the context of these common influences, the absence of reference to the humanistic psychotherapy movement in geographical discussions –especially in texts concerned with methodological practice rather than epistemological underpinnings– is, I think, notable. At this stage, all I can offer is a suggestion rather than an exhaustively researched argument, but nevertheless I do suggest that human geography has forgotten or neglected links with the humanistic psychotherapy movement. Further, this silence has become more striking as the discipline has engaged with psychoanalytic theory in a manner at some considerable remove from contemporary psychotherapeutic practice. » (*ibid.*: 17).

En revanche, elle n'interroge pas les problèmes philosophiques posés par cette installation qu'elle réalisera pour sa part en complément technique des méthodologies féministes qualitatives d'entretien –« as resource[s] for reflecting on fieldwork relationships negotiated in the course of feminist geography » (Bondi, 2003b: 64)– ou pour aborder l'émotion comme médiation de la situation de terrain (Bondi, 2005).

« This paper introduces psychoanalytic conceptualisations of identification and empathy as ways of thinking about fieldwork interactions. I argue that these ideas have considerable relevance for feminist geography as resources for reflecting on relationships between researchers and those they research, especially in relation to debates about power and positionality in qualitative fieldwork. » (Bondi, 2003b: 64).

Ainsi, elle mobilise une technique thérapeutique qui a à voir avec le problème de l'identité narcissique pour participer, dans le champ de la géographie féministe militante, à la construction scientifique de l'identité sociale de genre –cette dimension étant absente, on l'a vu, du cadre transitionnel. Cette difficulté métathéorique étant un impensé, Bondi n'envisage pas les conditions et moyens pour éventuellement la réduire. On retrouve le même problème chez Bingley (2003), qui applique la technique du *holding* dans son protocole et ses procédures méthodologiques pour travailler sur la dimension genrée du rapport au paysage :

« Engaging with psychotherapeutic methodologies has proved highly productive in facilitating adults to connect with and articulate their perception of landscape. In this paper I demonstrate the application of object relations psychoanalytic theory in qualitative research undertaken to explore the complexities of the influence of gender identity on landscape perception in adults. I draw on D. W. Winnicott's theory of 'potential space', as the location of culture, to develop a methodology that focuses on sensory experience, in particular the tactile. [plus loin] Thus, in designing the fieldwork I used the idea of 'play', the creation of 'facilitating environment' and thereby the creation of 'potential space', as a way of accessing both early and

subsequent adult –in the moment– Relationship between object (landscape) and individual (participant). (...) Translating these concepts into (...) the geographic research forum, suggests that to explore the self in space, and in relation to space, requires creating the conditions that maximize potential space. (...) In this way one is (according to Winnicottian concepts of maturation and integration and self) accessing the deepest sense of self-identity in relation to Other (landscape). » (Bingley, 2003: 329).

Mais encore chez Avis (2002), cette fois autour de la construction de l'identité du/de la chercheur-e (« personalized sense of me » –*ibid.*: 193) immergé-e dans une activité de recherche qualitative par entretiens qu'elle définit, comme toute la pensée féministe, comme relationnelle et performative (« ideas of mutuality and collaborative senses of self » –*ibid.*: 200).

De fait, le problème soulevé par Bondi (1999) ne se résout pas dans un simple départage entre lacanisme et winnicottisme (ou transitionnalité), départage par lequel le lacanisme contiendrait la théorie (ou une partie de) de l'identité subjective et le winnicottisme les moyens pratiques/cliniques d'y accéder. On en peut pas, à mon sens, mobiliser la pratique clinique transitionnelle pour travailler sur les dimensions de l'identité subjective définies à partir de Lacan, sauf à considérer une fois encore que la transitionnalité n'est pas une matrice psychanalytique mais un ensemble d'ajouts de concepts à un corpus théorique existant (freudo-lacanien) et surtout de techniques. Comme je l'ai montré en reprenant les arguments de Green (1999) et Roussillon (1999) (cf. Chapitre 2– 1.1.), la différence entre lacanisme et transitionnalité joue en profondeur autour de la définition de la question de l'identité subjective, et partant des définitions de l'inconscient, de la souffrance psychique, ensemble de définitions dessinant une autre anthropologie psychanalytique, dont l'aménagement de la pratique clinique est une conséquence –même si elle en a été le déclencheur. Ainsi, quel est le « sense of self » qui émerge des dimensions relationnelles et performatives du terrain et qui s'articule à la spatialité de la pratique (« field-as-betweeness », « field-as-withness »), quel est ce « care for the self » qui s'étend dorénavant au géographe de terrain reconnu-e dans sa vulnérabilité et sa souffrance psychique (Myers, 2001 ; Bingley, 2002 ; Sharp, 2005), mais aussi quelle est cette « search for the self » (Myers, 2001 ; Avis, 2002), dont parlent les géographes féministes et au-delà l'ensemble des géographes qualitativistes dans leurs textes méthodologiques :

« The field can be a disorientating and exhausting place (...) where, despite the apparent powerfulness of the western fieldworker, one can feel entirely powerless and dependent upon others (...). Despite the significance of the embodied challenges of the field (often physically or emotionally overwhelming at the time), this is often silenced in the written and presented accounts of methodology (...). Mountz (...) highlight the fact that, whereas there is much guidance on the technicalities of fieldwork and research methodologies, researchers have much less help on the everyday performance of fieldwork and call for a greater support for fieldworkers (...). Mandel (...) emphasises the need for greater attention to the personal costs of fieldwork and the need to ensure there is space for the 'care of the self' in addition to paying close attention to the ways in which research subjects are treated. » (Sharp, 2005: 307),

autant que dans leurs compte rendus biographiques de terrain ?

« A number of geographers have become captivated by the opportunities opened up to humanistic geographical inquiry by various modes of psychoanalysis (Bondi, 1999). I do not wish to sidestep these opportunities entirely, but I also do not want to make this essay entirely about what goes on in my head, (...) mainly because I hope I am a better storyteller than a psychoanalyst. Still, fieldwork for Western-trained academics is foremost a private, inner exploration. ... Selfishness is inherent in individuated Western fieldwork in non-Western

settings, an arrogant assumption that somehow one person develops explanatory powers. One quickly learns that selfishness must give way to a sharing, an open-ended identity enmeshed in a community.

This giving way of self, however, also has its limits. ... To negotiate the boundaries between selfishness and selflessness addresses how I go about ‘casting within [my]self the scalpel that carries out [my] separations’ as Kristeva put it. ... In every research experience though, it remains a constantly negotiated boundary space within me and around me, as well it should. » (Myers, 2001: 193 et 196¹⁵⁵).

Autant de notions fortes associées au terrain, qui ne sont pas sans évoquer la crise personnelle que j’ai décrite plus tôt (cf. Chapitre 2– 2.), et qui conduisent Bingley (2002) à proposer de recourir à la supervision analytique (le contrôle) pour soutenir le processus relationnel impliqué par le dispositif d’entretiens qualitatifs. Elle reprend ici une idée développée dans un texte de Bondi (1999) à propos du soutien psychothérapeutique aux doctorants et aux jeunes chercheurs, qui définissait la direction de thèse comme une activité transitionnelle de type *counselling* –activité qu’elle analyse par ailleurs (Bondi et Fewell, 2003) et à laquelle elle a été formée.

« Although texts on qualitative research methods address ethical issues such as confidentiality, informed consent, problems associated with publication, and the prevention of exploitation or damage to the researched or the researcher, there is very little debate about the development of the relation and interactive skills required. [Plus loin] The power relations between, and the vulnerabilities of, both researcher and participant within in-depth interview are important ethical concerns for qualitative researchers. (...) As researchers we are responsible for protecting our participants and protecting ourselves. [Plus loin] In this section, I discuss my doctoral research in order to highlight the potential relevance of particular psychotherapeutic skills in qualitative research [voir ci-dessus Bingley, 2003]. [Plus loin] In psychotherapy, supervision aims to explore the dynamics operating within relationships between practitioners and clients, and to support practitioners to develop effective and sensitive ways of working with clients. (...) Thus psychotherapeutic supervision is concerned with supporting and protecting both therapist and client. As I have argued, qualitative fieldwork often requires the intentional development of deep and complex relationships between researchers and their participants. (...) In this context specialist psychotherapeutic supervision can enhance the data collection and their interpretation, as well as helping to develop the researcher’s interactive and relational skills. » (Bingley, 2002: 209, 210, 211, 212, 220).

Troisièmement, la question de la spatialité de la pratique de terrain fondée sur le modèle du *care*, dont on a vu qu’elle était un argument des féministes contre le masculinisme (proximité contre distance), qu’elle était très présente dans le discours descriptif de la méthode féministe (« *space of betweenness* »), est finalement peu investie par les féministes et plus généralement les qualitatistes. A l’instar de ce qu’on a vu précédemment à propos de l’analyse de l’art (cf. 4– 2.3.), la tendance est à une conception métaphorique de l’espace (comme espace dialogique dans le régime linguistique, comme espace empathique dans le régime haptique), et à une évacuation de la dimension spatiale de la pratique et de l’expérience qui lui est associée. C’est une conséquence lourde des théories de l’identité en termes de *positionnality*, qui replient la question spatiale sur le social et traitent l’espace métaphoriquement –et non pas comme une dimension du social. La pratique de terrain devient exclusivement un engagement du/de la chercheur-e avec les sujets-enquêtés dont il/elle est

¹⁵⁵ J’ai analysé les éléments spatiaux de cette crise des limites et de sa résolution, que décrit ici A. Myers, dans un texte récent (Volvey, 2012a).

séparé-e, au sens où il/elle est différent-e en termes d'identité sociale –la pratique est « socially engaged ». L'espace n'a finalement pas d'autre actualité qu'en tant que lieu (*field*) où se passe la relation (*work*) entre des sujets qui sont les « sites » de la signification (identitaire), il n'est pas ce avec quoi le/la chercheur-e de terrain fait à travers une pratique de type *performance* dont la spatialité, puisqu'elle est agie, participe à la construction de l'identité sociale qui à son tour se manifeste spatialement. Du point de vue relationnel et performatif, qui nous occupe ici, on peut sans doute faire l'hypothèse, que l'acception de prime abord métaphorique de la dimension spatiale de l'espace transitionnel proposée par Winnicott vient soutenir cette position féministe.

« I draw on the object relations tradition of psychoanalysis, within which psychic interiors are understood as richly peopled –filled with representations of selves and others and parts thereof. (...) With the two interconnected concepts of identification and empathy (...) I offer a perspective on subjective experiences within fieldwork relationships (...). I argue that empathy provides space for difference, while also enabling the researcher to communicate respect and recognition. First, identification entails psychic exchanges that simultaneously produce and traverse boundaries between self and other. In other words, identifying with another presupposes the separateness of self and other, but also suggests that the boundary between the psyches of self and other is permeable rather than impermeable (...). Identification is therefore a concept that represents the spatiality of self and other in terms of flexible and open boundaries together with movement across boundaries. (...) processes of identification help to produce the spatiality of psychic interiors » (Bondi, 2005: 68-69).

Malgré l'inflation des notions spatiales, la dimension spatiale des phénomènes transitionnels demeure non élaborée, parce qu'impensée. Le fait qu'il n'y ait pas d'attention portée aux faire avec l'espace de soin et aux agir relationnels qui constituent ce faire dans les textes anglophones qui mobilisent cette théorie psychanalytique pour penser les conditions du terrain, fait contresens en psychanalyse transitionnelle –la spatialité relationnelle ne renvoie pas qu'à des échanges intra- et inter-psychiques de contenus symboliques en situation de *care* (« playing is doing », écrit Winnicott contre Klein)– et problème en géographie –comme science de l'espace. J'élaborerai pour ma part cette dimension spatiale des phénomènes transitionnels dans une prochaine sous-partie (cf. 5–3.1.), tandis que cette question problématique du traitement de l'espace et de la spatialité dans les textes de la géographie anglophone est un thème de travail pour moi aujourd'hui.

Enfin, mon quatrième point concerne le fait que la géographie féministe qualitative n'a pas fait, à ma connaissance, le travail critique qui consiste à retourner sur ses propres propositions théoriques les outils d'analyse qu'elle emploie sur ses sujets d'enquête. Elle n'a pas appliqué le principe de symétrie qui lui permettrait d'envisager vraiment les éléments d'un régime de connaissance haptique au cœur de la pensée géographique –contrairement à ce qu'elle a fait autour de la géographie masculiniste. On peut (on doit ?) d'ailleurs faire l'hypothèse qu'elle enferme la transitionnalité dans la méthodologie pour ne pas travailler sur les motifs inconscients qui accompagnent la recherche qualitative aujourd'hui et informent la créativité scientifique, ce qui aurait alors deux implications fortes, d'une part remettre l'inconscient de terrain géographique sur le métier (si je puis dire), d'autre part, questionner les fondements catégoriels identitaires de leur constructivisme. J'ai montré plus tôt (cf. Chapitre 2– 2.1.), comment Rose (1997), après avoir fait référence à l'inconscient qui œuvre au cœur de la relation intersubjective et qui joue un rôle dans la co-construction identitaire, invoque la nécessité de mettre des limites à la méthode réflexive pour ne pas tomber dans la

« *goddess-trick* » du désir de mise en transparence des sujets et de leur champ d'interaction, et tient curieusement l'inconscient du/de la chercheur-e hors du champ de la méthode réflexive. Cette absence de symétrie autour d'un inconscient de terrain qui met en jeu autant le sujet-cherchant que le sujet de la recherche –et cela d'autant plus que les méthodes sont comprises comme relationnelles–, est incarnée de manière exemplaire dans ce texte de Bondi (2003b) qui traite de la mobilisation d'éléments techniques de la clinique humaniste dans les méthodologies qualitatives :

« While extended discussion lies beyond the scope of this paper, I comment briefly on one point of direct relevance to what takes place between interviewer and interviewee within the research encounters, namely the different purposes to which research encounters and psychotherapy sessions are oriented. The purpose of research relationships always includes the interest of the researcher in producing knowledge that can be communicated in contexts other than of the research encounter (...). Practitioners of psychotherapy share an interest in the production of knowledge, and one way of understanding psychotherapeutic work is in terms of making meaning or generating knowledge. (...) In psychotherapy, the generation of knowledge is psychotherapeutic if and only if it enables the client (or service-user, or patient, or analysand) to make meaning. The priority accorded to the experience and ownership of knowledge generation by the person consulting the practitioner is a key feature that distinguishes psychotherapeutic practice from research practice. (...) Conversely, research relationships may have effects that research respondents experience as beneficial and therapeutic. However, in both cases, these are side-effects rather than the core purpose of the encounters. Put another way researchers would surely be in breach of (implicit or explicit) codes of ethical conduct if they suggest that participation in research relationships would yield (or be likely to yield) therapeutic benefits, just as psychotherapists would breach the ethical frameworks guiding their work if they displaced their clients' capacity to make meaning with their own (...). » (Bondi, 2003b: 67).

Elle se joue en effet à deux niveaux, selon deux déplacements. Si elle compare la situation de terrain et la situation clinique compte tenu de ce qui s'y joue dans la relation autour de la dimension inconsciente de la personne et des techniques mises en œuvre, c'est pour mieux les séparer, Bondi réaffirme d'une part, la primauté du projet cognitif du chercheur sur un éventuel objectif thérapeutique (et inversement pour le thérapeute), elle n'envisage, d'autre part, l'effet secondaire (« side effects ») thérapeutique du terrain scientifique que pour le sujet-enquêté. Ce faisant, elle met de côté le fait que la situation de recherche puisse être une situation de transfert non pas (seulement) pour le sujet-enquêté qui y participe, mais (surtout) pour le sujet-cherchant qui la suscite, dans laquelle œuvrent des motifs inconscients propres au chercheur au bout duquel la dimension cognitive (proprement géographique) peut être retrouvée. Chez Bondi, comme chez Bingley (2003), le géographe de terrain est habillé des qualités du praticien transitionnel qui met en place un dispositif transitionnel pour faire des enquêtes, tandis que ses motifs non cognitifs ne sont pas interrogés (pas même, sous la forme du contre-transfert). Personne ne pose la question « qui joue avec la situation de terrain ? » : qui est le sujet du *playing* qui fait le titre de l'article de C. Katz (1994) dans le numéro thématique dédié à « Women in the field » (*The Professional Geographer*, 1994) ? Quand, entre 1999 et 2001, je conduis ma trentaine d'entretiens qualitatifs avec des géographes français : qui joue avec la situation d'entretien, eux ou moi, ou nous tous relationnellement ? Si avec la critique d'inspiration lacanienne du terrain masculiniste, l'identité subjective n'était plus placée dans la perspective du et encodée par l'impératif cognitif, et si sa part inconsciente avait été révélée comme œuvrant au cœur de la recherche, motivant son projet –à l'échelle individuelle et par agrégation à l'échelle de la

communauté– et informant le savoir, on voit que les géographes féministes ont quelques difficultés à considérer ce qui motive et informe inconsciemment leur recherche, qui peut s’analyser dans leurs pratiques et expériences, et se lire aussi dans leurs objets. Pour renverser l’argument de Bondi (2003b) ci-dessus, de même que Winnicott mettait en exergue de *Jeu et réalité* : « to my patients who have paid to teach me » (2005 [1971]), le/la chercheur-e ne devrait-il pas écrire : « à mon terrain qui m’a soigné-e » ? Le problème n’est pas, en effet, de nier la part cognitive du projet géographique, mais de réfléchir aux conséquences sur le savoir géographique de la méthode fondée sur le modèle du *care*, placée au cœur de la pratique qualitative par les géographes féministes. C’est un enjeu épistémologique. Quel motif subjectif inconscient est-il attaché à la pratique et à l’expérience de terrain qui découlent du modèle du *care* ? Quelles sont les données générées en celles-ci ? Quelle(s) médiation(s) pratique(s) ? Quelle(s) représentation(s) de celles-ci dans le travail scientifique ? Quel(s) objet(s) scientifique(s) traduit(en)t ce motif et ces données ?

Je pense que nous disposons avec la transitionnalité justement, des outils qu’il nous faut pour appliquer le principe de symétrie à l’expérience de terrain du/de la géographe qualitatifiste, à partir du moment où nous sommes en mesure de construire au-delà de la métaphore la dimension spatiale de la transitionnalité, autour de la question de l’hapticité (cf. 5– 3.1.). Paterson (2009), répondant à l’appel de Crang (2003) pour conduire une réflexion sur l’hapticité, a, dans cette perspective, proposé un état de l’art sur les approches phénoménologiques et non représentationnelles d’une « haptic geography » et s’est particulièrement intéressé à la question de leur représentation. Prenant « haptic geography » au sens anglophone de géographie (qui ne reconnaît pas de coupure épistémologique entre le savoir scientifique et le savoir vernaculaire), il a abandonné deux orientations incluses dans l’appel de Crang : la méthodologie (par exemple, la méthodologie transitionnelle de Bingley – 2002, 200– n’est pas incluse dans son état des lieux) et la réflexivité, et, partant, il a laissé l’horizon transitionnel (abordé par les textes méthodologiques) en dehors de sa réflexion. Il a limité son état de l’art aux recherches qui traitent des expériences haptiques de populations spécifiques (les aveugles et mal-voyants) ou d’expériences haptiques spécifiques (les nudistes, les corps souffrant ou ayant du plaisir). Alors que les géographes ont élaboré la question de « what being there in the field means in terms of the production of knowledge and producing the authority of the researcher » (Crang 2003: 495), « the actual processes of learning through our bodies’ responses and situations –that is, haptic knowledges » (Crang, 2003: 499) et ses implications en terme de régime haptique (ou transitionnel) de savoir géographique, ne semblent plus concerner le géographe et son vécu de situations, relationnelles et performatives, du terrain qualitatif.

L’importance du discours de la méthode dans la géographie anglophone est à la mesure du projet qui le supporte, un projet politique de construction de l’identité sociale via la pratique de terrain. Or, ce projet, est incompatible avec les outils théoriques transitionnels qu’elle mobilise, et ses conséquences, la question actuelle de l’existence d’un régime haptique de connaissance en géographie, impose une réflexion de fond sur la question de l’identité du sujet-cherchant en géographie et de ses objets de recherche (cf. 5– 3.1. et 5– 3.3.).

5– 2. Sur le terrain des arts des savoirs spatiaux : « *creative geographies* »

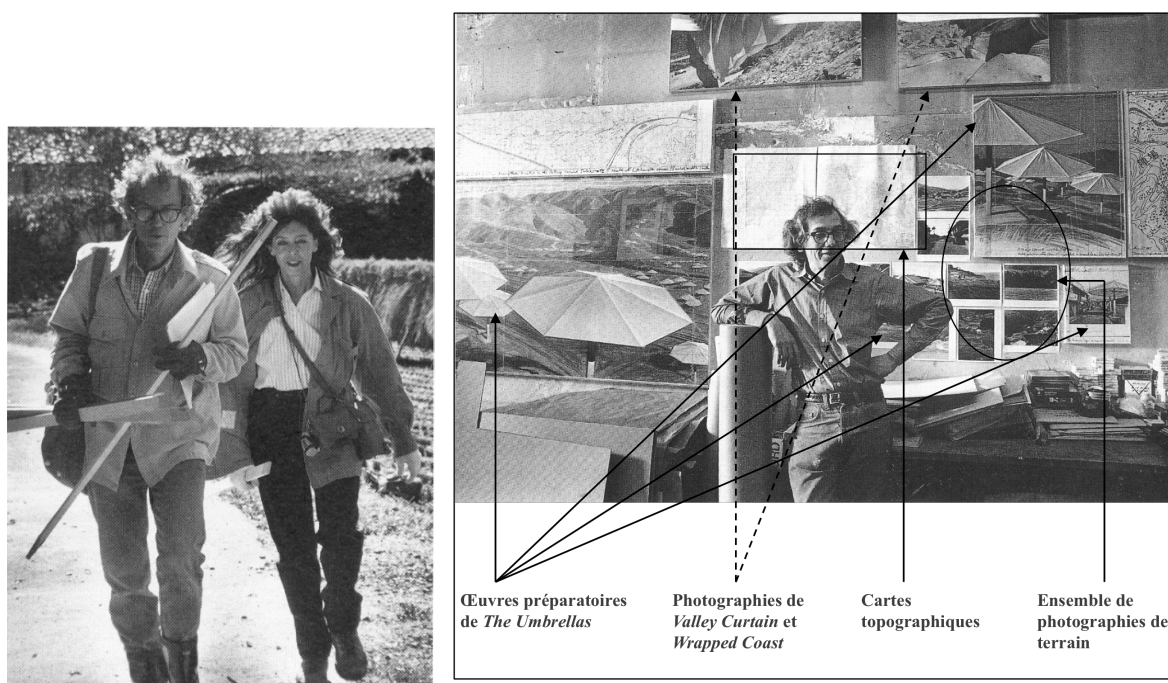
Dans le modèle de la « ville créative » de Florida, artistes et scientifiques sont, à parts égales, des membres de la « classe créative » (ou du secteur TAPE de Florida) –identifiés par leur occupation et leur mode d’habiter, soit les *Three T’s* (cf. Chapitre 4– 2.1.). Pourtant, dans toutes les réflexions des géographes sur les lieux de la création, la répartition des rôles est clairement dissymétrique : les scientifiques s’instaurent acteurs d’une recherche portant sur les seconds, transformés au mieux en sujets-enquêtés, au pire, en agents/acteurs d’une activité observée et mesurée, tandis que la place des premiers, et en premier lieu de Florida (qui était d’abord géographe et spécialiste d’études urbaines), dans le modèle n’est jamais ni réfléchie ni objectivée. Comme souvent, les chercheurs en sciences sociales sont au cœur du modèle qu’ils pensent et critiquent, et ils ne se voient pas –alors qu’inversement, ils sont « vus », souvent de manière critique, par les artistes eux-mêmes.

« Il reste que, si l’on abandonne la question du développement économique, le débat sur la ‘classe créative’ introduit de bonnes questions. Qui peut conduire le changement urbain ? Quels sont les successeurs de l’entrepreneur schumpeterrien, des bourgeoisies volontaristes, des technocrates inspirés, des militants diplômés ? Qui peut faire ‘bouger’ les villes ? L’idée d’une interaction entre des acteurs de l’économie, de l’activité intellectuelle et de la création culturelle est au moins digne d’intérêt. Qui sont les ‘gentrificateurs’ au sens propre, c’est-à-dire ceux qui élèvent le niveau socio-économique d’un morceau de ville en modifiant ses valeurs symboliques (comme au Bas-Montreuil) et non pas par le simple effet du marché, contribuant ainsi de manière décisive au renouvellement urbain ? Qui, dans la métropole des individus, joue le rôle de l’avant-garde des modes de vie ? Si l’hypothèse qu’il s’agit de la ‘classe créative’ –ou plutôt des ‘analystes symboliques’– est vraie, ses conséquences sont considérables. » (Bourdin, 2005).

Cette situation est d’autant plus intéressante que de nombreux artistes ne se revendiquent plus comme de simples producteurs d’objets d’art mais comme des analyseurs de la ville ou de situations spatiales localisées (Boutouyrie, 2007), producteurs conscients et outillés d’un savoir représenté dans les formes artistiques. Ils conçoivent et mettent en place de plus en plus de dispositifs dans lesquels ils formalisent et systématisent des protocoles de recherche, fonctionnant sur des bases méthodologiques souvent qualitatives (*i.e.*, relationnelles) dont la vocation explicite, le projet, est la production d’un savoir spatial –soit, à la fois des données produites dans une étude fondée sur une expérience protocolée et des intelligibilités issues d’une corrélation de ces données à visée compréhensive, construites dans un discours logique et rendables, diffusables sous un concept spatial. Ces dimensions non seulement cognitives mais scientifiques de l’art sont mises en avant par le texte de présentation de la Documenta 13 (2012), à côté du thème spatial que j’ai déjà présenté (cf. Chapitre 4– 3.2.) et présenté sans lien avec lui :

« DOCUMENTA (13) is dedicated to artistic research and forms of imagination that explore commitment, matter, things, embodiment, and active living connection with, yet not subordinated to, theory. These are terrains where politics are inseparable from a sensual, energetic, and worldly alliance between current research in various scientific and artistic field and other knowledges, both ancient and contemporary. DOCUMENTA (13) is driven by a holistic and non-logocentric vision that is sceptical of the persisting belief in economic growth. This vision is shared with, and recognizes, the shapes and practices of knowing of all the animate and inanimate makers of the world, including people. » (C. Christov-Bakargiev, Directrice artistique de la Documenta 13, texte de présentation).

Ces orientations sont une conséquence directe des stratégies d'*outdoor* et d'*in situ* conduites par les land artistes, une conséquence directe de ce nouage du *land claiming* avec le *fieldwork* (Volvey, 2003, 2010) –c'est-à-dire du tournant spatial de l'art qu'ils ont installé dans l'art contemporain. J'ai montré dans des textes antérieurs (Volvey, 2002, 2003, 2010), notamment à propos de *Running Fence, Marin and Sonoma Counties, California, 1972-1976* et *The Umbrellas, Ibaraki Prefecture–Kern and Los Angeles Counties, Japan–USA, 1984-1991*, le rapport entre la pratique de terrain des Christo et la production d'un savoir spatial portant sur les dimensions matérielles et idéelles des lieux d'installation de leurs objets-lieux d'art et représenté dans ceux-ci. Entre le « récit autorisé » iconographique (Poinot, 1999) qui construit la figure officielle du couple de land artistes Christo et Jeanne-Claude autour du binôme terrain / laboratoire-atelier de traitement des données collectées (images 91 et 92) (Volvey, 2003, 2010) et celui qui construit la figure du collectif de l'ANPU¹⁵⁶ (images 93 et 94), en fin de compte, peu de variations, sinon une affirmation de la référence à l'investigation scientifique à travers le laboratoire et l'équipe de recherche.



Images 91 et 92 : Christo et Jeanne-Claude sur le terrain d'*Umbrellas* (Japon), Christo dans son atelier à New York, 1990. Le binôme terrain/atelier-laboratoire comme outil de la construction de la figure de l'artiste dans le Land Art. (Sources multiples, voir A. Volvey, 2003).

¹⁵⁶ L'ANPU est formée de L. Petit, formé aux arts du spectacle vivant, le psychanalyste urbain, de Ch. Altoffer, architecte de formation et concepteur graphique du collectif, et de F. Quéméneur, ancienne étudiante en anthropologie et « agent de liaison » du collectif. Le collectif est basé à Lille.



Image 93 : L'ANPU, Laurent Petit. 1- L'« enquête ». L'iconographie de l'Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine mobilise l'imagerie du terrain des sciences sociales. (Source : <http://www.anpu.fr/Presentation.html>)



Image 94 : L'ANPU et Laurent Petit. 2- La « macération ». L'iconographie de l'ANPU mobilise l'imagerie de l'analyse de données de terrain, en laboratoire (Source : ANPU, 2011).

On peut bien sûr penser que ces dimensions sont fictionnelles, elles se présentent en effet parfois comme des formes parodiques ou ludiques de production de connaissances (par exemple, les psychanalyses urbaines de villes que proposent l'ANPU¹⁵⁷), mais cette position qui vise à maintenir la démarcation épistémologique entre champs de créativité n'élimine pas la question du nouveau rapport entre art et sciences, notamment en sciences sociales, autour

¹⁵⁷ L'ANPU, Agence nationale de psychanalyse urbaine fondée, en 2008, par Laurent Petit définit la psychanalyse urbaine de la manière suivante : « La psychanalyse urbaine peut être considérée comme une sorte de science poétique d'un nouveau genre : elle consiste à coucher les villes sur le divan, détecter les névroses urbaines et proposer des solutions thérapeutiques adéquates » (Source : <http://www.anpu.fr/Presentation.html>).

des savoirs spatiaux produits via des méthodologies empiriques communes. D'une part, du fait du constructivisme en sciences sociales, notamment dans les courants culturels, qui tend à considérer le discours scientifique comme un discours de mise en sens et de représentation du monde comme les autres, avec des dimensions fictionnantes comparables aux autres –de sorte que (production de) savoir et (production de) signification tendent à se recouvrir. D'autre part, du fait que les artistes sont soutenus dans leurs orientations cognitives et scientifiques par les collectivités territoriales qui financent leur projet de laboratoire (par exemple, *Zone sensible*, le Laboratoire à ciel ouvert d'expérimentations artistiques environnementales de la Banque du miel du Parti poétique d'Olivier Darné, à Saint-Denis¹⁵⁸) et qui, portées par l'idéologie post-moderne du développement créatif contemporain, font appel à eux/elles pour traiter leur territoire par le truchement de ces dispositifs –comme elles le faisaient/ont des chercheur-e-s. De fait, ces méthodologies artistiques souvent relationnelles (Bourriaud, 2001) (cf. 5–3.2.), qui créent des situations faisant à la fois médiations, animations et manifestations/événements (Petit appelle les interventions urbaines de l'ANPU des « Polypoly »), qui peuvent fixer dans des formes concrètes le savoir situé qu'elles contribuent à produire en même temps qu'elles l'étudient (cf. ci-dessous), qui le rendent visible ou le représentent dans des dispositifs qui peuvent faire manifestations/événements, sont aptes à remplir l'agenda du développement territorial global (*i.e.* impliquant toutes les sphères du social) tourné autant vers les habitants – (re)qualification signifiante du territoire– que vers les touristes ou les entreprises – (re)valorisation marchande du territoire.

« Notre recette actuelle : faire mariner construction avec vidéo, music, graphisme, photographie et gastronomie, sans oublier de laisser la place à l'interaction, la liberté, l'informel et l'imprévu pour fabriquer des architectures complexes et interactives. Nos projets peuvent prendre une variété de formes comme des 'bâtiments multi-fonctionnels', des 'jeux vidéos spatialisés', des environnements hybrides aussi bien sonore que gustatif, où la fête est moteur de rencontre et d'échange. En perpétuel mouvement, nos projets sont une invitation à agir et à réagir à ré-inventer quotidiennement nos arts de vivre. » (ANPU, Dossier de presse).

Ainsi, la liste des villes françaises psychanalysées par l'ANPU, depuis sa création en 2008, est longue¹⁵⁹ (cf. image 95). Tandis que depuis 2010, l'ANPU, devenue UPIA (Urban Psychoanalysis International Agency), conduit un projet à l'échelle mondiale, la « World Analysis », construit à la fois par agrégation des études de cas (logique de généralisation) et par investigation, au niveau local, de la dimension mondiale de l'humanité, dont les résultats seront déposés le 24 décembre 2013 devant le siège de l'ONU à New York.

¹⁵⁸ *Zone sensible* est soutenu par la Région Île-de-France, le Conseil général de la Seine-Saint-Denis, la Communauté d'agglomération Plaine Commune, la Ville de Saint-Denis, la Fondation Véolia Environnement, la Caisse des Dépôts et Consignations (<http://www.zonesensible.org/>).

¹⁵⁹ La liste non exhaustive des villes et dorénavant départements, zones de contact urbaines ou frontalières, quartiers, « pays », en France et en Europe, est longue : Tours, Béthune, Vierzon, Roubaix-Tourcoing-Wattrelos, Côtes d'Armor, Dalston (Londres), en 2008 ; Châlons en Champagne, Cergy-Pontoise, Villeurbanne, Grand Marseille, Rouen, Saint-Brieuc, en 2009 ; Montpellier (quartier Antigone), Parthenay, Aubagne, Port-Saint-Louis, Pays du Layon, Helsingör (Danemark)/Helsingborg (Suède), en 2010 ; Mons (Belgique), Martigues, Flers, Saint-Nazaire, en 2011 ; Valence, Annonay, Rennes métropole, Hénin-Beaumont, l'île de Ré, en 2012. Ces « psychanalyses » ont lieu le plus souvent à la demande des collectivités territoriales. A Rennes par exemple, l'intervention de l'ANPU a eu lieu dans le cadre du SCot (Schéma de Cohérence Territoriale) portant le projet de territoire des « pays de Rennes » (Source : <http://www.anpu.fr/>).



Image 95 : L'ANPU, carte des villes psychanalysées et des « villes patientes en attente » en 2011. (Source : ANPU, 2011) © photographie A. Volvey.

A ce point de croisement entre les sciences sociales qui reconnaissent leur possible dimension fictionnelle, le rapport de leurs inventions à la faculté d'imagination, et les arts qui investissent le champ scientifique, c'est la démarcation épistémologique entre champs de créativité culturelle, entre art et sciences, qui est questionnée, notamment à partir d'un des lieux (devenu commun) de leur créativité, le terrain. Sur ce carrefour, les savoirs spatiaux se développent par emprunts (Regnauld, Volvey, Heulot, 2013 –à paraître), mais de plus en plus dans le cadre de collaborations entre géographes et artistes (Driver, Nash, Prendergast et Swenson, 2002 ; Regnauld et Viart, 2007 ; Hawkins, 2011), entre pratiques de terrain et pratiques figuratives, et aussi bien dans des perspectives fondamentales qu'appliquées. Le « campement » Archipelagos (cf. Chapitre 3– 3.3), par exemple, se pensait comme un dispositif pluridisciplinaire d'investigation du territoire de Trentemoult (commune de Rezé). L'axe porté par Dom Leroy (artiste), dans lequel s'inscrivaient les interventions des collectifs Pied La Biche ou La Luna, ainsi que mon observation de terrain et mon intervention au colloque final, s'intitulait « biodiversité urbaine et nouvelles pratiques usagères territorialisées ». A côté du colloque final, il a donné lieu à une série de séminaires dans lesquels étaient conjointement présentés et discutés des projets artistiques (celui du collectif Pied La Biche –cf. ci-dessous) et des projets de recherche scientifique (celui, par exemple, d'une étudiante en thèse au laboratoire CRESSON¹⁶⁰ de Grenoble), ainsi que des projets de collaboration (celui, par exemple, de Dom Leroy avec le sociologue J.-Y. Petiteau du CRESSON sur le savoir spatial sensible des habitants « non-reconnus » à partir de la mise en œuvre d'écoutes « empathiques » associées à la marche, organisées ici à l'échelle d'un quartier de Nantes). Des collaborations qui contribuent peu à peu à la formation des « collectifs d'intelligibilité » appelés de ses vœux par Lussault (2010).

Ainsi, sur le mode de l'emprunt parodique, l'ANPU, qui part du postulat que les entités territoriales souffrent de « désordres névrotiques » manifestés à travers une symptomatologie urbaine (circulations bloquées, contacts inter- ou intra-urbains défailants, rapports de dépendance entre entités d'un ensemble englobant d'échelles variées, etc.) et que cette

¹⁶⁰ Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain.

pathologie est liée au fonctionnement d'une « inconscience¹⁶¹ » aménageuse, mobilise-t-elle une méthodologie de cure par la parole habitante –la ville est dite « couchée sur le divan » afin de la « faire parler » (images 96)– qui produit le matériau d'une enquête de terrain¹⁶² pour poser des diagnostics urbains et identifier des représentants somatiques de la pathologie dans l'organisme urbain (les PNSU ou « Points Névro Stratégiques Urbains »). Celle-ci est associée à une « enquête » toponymique dans les archives (méthodologie dite « cryptolinguistique »), à une pratique de dérive Situ qui produit du matériel d'observation et à une étude de documents cartographiques urbains (méthodologie dite de la « morphocartographie » –image 97) organisant une méthodologie de collecte de données à la fois totale et hybride entre clinique psychanalytique, terrain scientifique médiatisé par la carte, travail d'archives et pratique artistique. Cette multiplication des fronts d'enquête impose aussi le collectif comme acteur de l'œuvre (voir Volvey, 2003 à propos du couple et de l'équipe Christo). La blouse qui habille les psychanalystes urbains recouvre toutes ces références, elle est à la fois la blouse du docteur (celle du Docteur Freud, complétée d'un logo qui rappelle le schéma Pc-Cs de l'inconscient de ce dernier), celle de l'enquêteur (complétée par le remplissage du logo Pc-Cs freudien par un plan urbain et par l'attribut du questionnaire – images 96) et celle du laborantin (image 94).



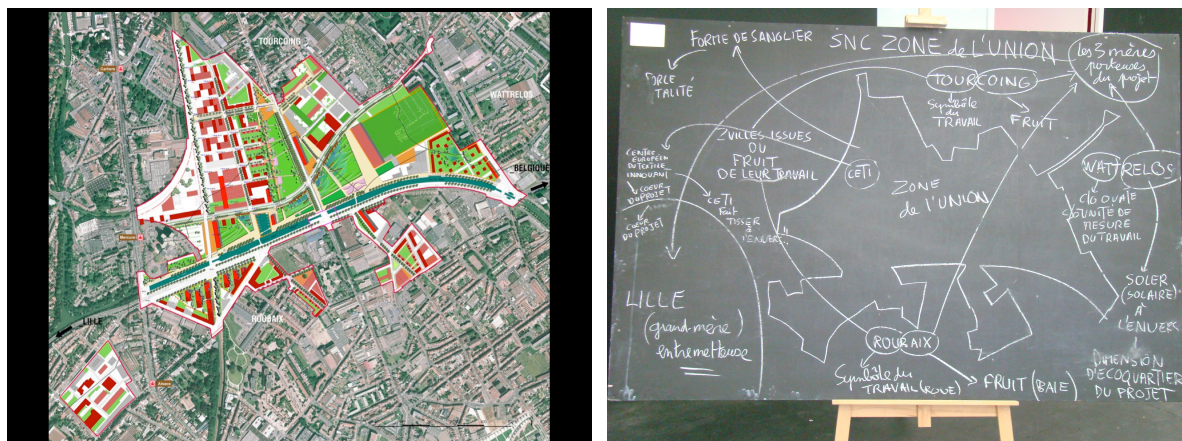
Images 96 : L'ANPU, Marseille sur le divan, 2009 et Martigues sur le divan, 2011.

Pour les conférences-performances de « restitution » (image 100), à côté de la mobilisation de la psychanalyse freudienne pour sa puissance langagière et appétence associative –les idées d'un inconscient animé par des pulsions et des conflits entre instances, sa méthode archéologique disruptive (elle arrête le déplacement du corps passant dans l'espace public) (image 96) et langagière fondée sur le modèle du rêve et son corolaire la libre association et le jeu de mots–, l'ANPU recourt aux outils de la modélisation graphique de

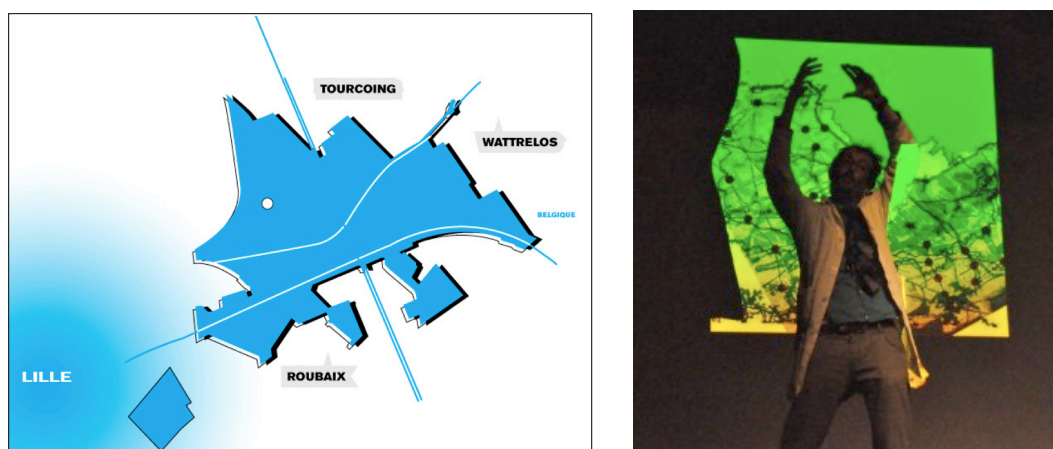
¹⁶¹ Les termes entre guillemets dans les paragraphes qui se rapportent à l'ANPU, sont extraits des textes produits par le collectif (ANPU, 2011 et Dossier de presse).

¹⁶² Cette clinique fonctionne suivant un protocole et des procédures systématisées : entretiens avec les acteurs locaux (agents des archives, des services du patrimoine et de l'urbanisme, de l'antenne locale de l'ANRU – Agence nationale pour la rénovation urbaine qui gère le PNRU, plan national de rénovation urbaine–, de la CAUE –Conseil d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement–, associations d'habitants, cafés du coin, etc.), enquête dans l'espace public auprès d'habitants installés sur des chaises longues, distribution d'un questionnaire chinois. La méthodologie est plus relationnelle que sa référence à la technique et au cadre freudiens ne l'évoque : si l'entretien débute avec l'habitant-analysant allongé, le psychanalyste urbain assis derrière lui à sa tête, il s'agit en fait d'échanges face à face dont la durée n'est pas limitée mais dépend de l'interaction subjective organisée dans un espace public et un dispositif collectif (images 96).

l'analyse spatiale pour révéler la pathologie urbaine à la conscience de ses habitants, ses édiles et ses experts dans une sorte d'herméneutique graphique (image 98) et pour lui donner forme (« schémas névro-constructeurs » –image 99). Enfin, elle mobilise les outils graphiques de l'ingénierie spatiale (le découpage et la zonage) pour traiter la pathologie en ses PNSU. L'horizon de cette méthodologie artistique est bien scientifique, celui des sciences spatiales sur le terrain desquelles elle braconne : « Je me faufile entre deux chercheurs. Et j'invente tout. » (L. Petit, in Maurice, 2011).



Images 97 et 98 : L'ANPU. À G. la méthode de morphocartographie appliquée au cas de la Zone de l'Union (Roubaix, Tourcoing et Wattrelos), 2008. À D. le Schéma névro-constructeur de la Zone de l'Union. (Sources : <http://www.anpu.fr/Presentation.html> et Photographies © A. Volvey).



Images 99 et 100 : L'ANPU. À G. modélisation graphique du Schéma névro-constructeur de la Zone de l'Union. À D. Conférence-performance de « restitution » de L. Petit, Saint-Nazaire, 2011 (Source : ANPU, 2011).

Dans l'ensemble du dispositif artistique, l'usage parodique des technolectes (graphiques, discursifs), technogestes et technovestés de la psychanalyse, de la géographie (notamment géonomique) et des sciences de l'ingénierie spatiale (architecture, urbanisme, aménagement) sert à « manipuler le savoir pour y mettre de la poésie » (Petit, in ANPU, 2011). Les PNSU, préalablement « marqués », se voient proposer des TRU (Traitement radical urbain) ou des TRA (Traitement radical architectural), fondés sur des opérations thérapeutiques dénommées ZOB (Zone d'occupation bucolique), AAAH (Autoroute astucieusement aménagée en habitats), QAS (Quartier autosuffisant). Le tout donne lieu à un lexique évolutif, *Contributions à la grande histoire de la psychanalyse urbaine*, doté d'une traductrice mais sans auteur-e, qui rappelle les dictionnaires d'urbanisme ou d'architecture

autant que la version brochée de l'*Internationale situationniste* de Debord (1997 [1958]) – pour ses aphorismes, ses mots d'ordre et son côté manuel de l'aménagement.

« Petit : J'ai respecté la logique du Z de l'urbanisme, avec ses ZAC, ZUP, ZEP. J'ai ensuite redémarré l'alphabet urbain avec l'AAAH, l'Autoroute astucieusement aménagée en habitats. » (in Maurice, 2011).

Mais cette démarche Situ vise moins la révolution que la réadaptation créative : « Ce qui [m'intéresse], ce n'[est] pas de faire la révolution, mais de semer la confusion. » (Petit, in Maurice, 2011). Cette démarche méthodologique parodique se fait alors critique par l'absurde parfois jusqu'au délire (dans les conférences-performances de restitution de L. Petit) du traitement fonctionnaliste, formaliste, descendant (*top down*) de l'espace urbain par le couple pathogène politique/expert (ingénieurs spatiaux), et se veut moyen de la réappropriation (idéelle et matérielle) du territoire par les habitants pour une démocratisation ludique de son développement. Ainsi, la ZOB, qui « sert à recréer du lien social » (Petit, in ANPU, 2011) n'est-elle pas une forme non paysagère de l'environnementalisation de la ville autour du végétal décrite par N. Blanc (2009) (cf. Chapitre 4–2.2.) ? Il s'agit, en effet, de « jardins de chômeurs¹⁶³ » développés dans des voitures abandonnées sur l'espace public ou dans des voitures « sacrifiées » par des habitants à cette fin. L'ensemble de ce dispositif artistique (en ses méthodes et en ses productions) est donc supposé faciliter l'adaptation créative des habitants à leur lieu de vie –pour reprendre une nouvelle fois les mots de Blanc (2009).

« Inventer de nouveaux mondes où la fiction se mélange à la réalité et les jeux fabriquent de nouvelles règles de démocratie. Encourager la créativité et la réflexion pour renouveler les comportements sociaux. Si l'espace se crée à partir de dynamiques d'échange, de synergie, alors chacun peut devenir un architecte du monde. Expérimentale, l'architecture peut s'étendre et devenir trans-disciplinaire, permettant d'explorer de nouveaux outils. » (ANPU, Dossier de presse).

Cette manière de faire de l'art contemporain, exemplifiée ici par la pratique de l'ANPU, concerne épistémologiquement la géographie (ou plutôt devrais-je dire les géographies), c'est-à-dire la géographie comme discours scientifique : le processus créatif non seulement utilise le scientifique comme ensemble de méthodologies pour fonctionner, mais il est saturé de spatialités, au point de se faire (parodie de) science empirique de la ville. Le propos de l'ANPU n'est pas isolé. Ainsi, *30 heures pour 30 Moults*, 2010, du Nantes du collectif Pied La Biche pour *Archipelagos* présentait des caractéristiques similaires. Dans cette œuvre, le collectif prétendait établir la connaissance des dimensions matérielles et idéelles du territoire de Trentemoult, de sa territorialité par conséquent, dans la diffusion radiophonique en continu pendant 30 heures d'entretiens réalisés sur la base de questionnaires, d'entretiens et de dérives avec les habitants de cette pointe de la presqu'île de Nantes où se tenait le campement, immédiatement avant ou pendant le campement, et aussi d'analyses de ces entretiens. Les artistes avaient ainsi l'ambition d'« épuiser l'histoire du lieu, les pratiques des habitants et les controverses » dans une sorte de pratique de terrain qui visait l'exhaustivité cognitive sur la base de procédures de terrain qui hybridaient, cette fois, sciences sociales et journalisme. Cette ambition, construite dans la forme artistique même (la tente et la couverture locale, articulées ensemble par les ordinateurs, les enceintes et leurs câbles de connexion –image 23), semble parodier, à côté de la référence à Malinowski,

¹⁶³ Soit la « deuxième génération des jardins ouvriers » (Petit in *Libération*, Maurice, 2011).

l'épistémologie idiographique de la géographie régionale française classique construite, à partir d'une démarche empirique de terrain, dans un mouvement inductif et avec une visée d'exhaustivité au regard de laquelle comprendre signifie tout prendre ensemble et reconstruire dans un discours logique pour établir la réalité telle qu'elle est (en soi). L'inflation du spatial (thèmes et langages –notamment graphique) derrière la parodie, est symptomatique de la place de la question spatiale dans l'art contemporain et s'accorde aux méthodologies de terrain mises en place. On remarquera néanmoins qu'en termes de sciences spatiales, c'est à l'architecture et à l'urbanisme que l'ANPU (dont l'un des membres est architecte de formation) s'adresse et non à la géographie. Cette science empirique de la ville qui utilise l'expérience de l'interlocution pour produire un matériau linguistique reconstruit dans un discours sur l'espace/le lieu (la conférence-performance de restitution L. Petit), et l'expérience directe du lieu par observation médiatisée par la carte pour produire un matériau graphique reconstruit dans une modélisation graphique (sur/avec laquelle se fait la restitution), objective par/dans sa dimension délirante même la double dépendance de la science, et particulièrement des sciences humaines et sociales, par rapport à l'expérience et au/aux langages. Mais la critique portée est plus marquée encore et elle nous ramène incidemment à ce que j'écrivais en introduction de cette sous-partie à propos du rapport de recherche dissymétrique entre chercheur et artiste. Cette utilisation parodique du scientifique fonctionne comme une critique du savoir scientifique de la ville, du territoire (méthode, modélisation, objets), critique construite à partir de la mise en scène de l'activité scientifique conduite par le chercheur. Elle révèle l'inconscience (à défaut de révéler son inconscient) du chercheur quand il prétend « gouverner la réalité » (Ardenne, 2002) –ou aider au gouvernement de la réalité– avec un savoir positif et objectif, et avec les modèles d'intervention qui découlent de sa distanciation par rapport à son contexte de production –une distanciation que symbolise la blouse, métaphore aussi du laboratoire. Inversement, pour l'ANPU, la production de significations situées à l'issue d'un processus créatif qui fait avec le lieu dans toutes ses dimensions via une méthodologie de terrain relationnelle, vaut savoir spatial (Petit parle d'« interprétation cognitive de la ville ») et cette équivalence interroge, là aussi et en retour, une autre science géographique à la fois post-moderne, qualitative, interprétative et constructiviste –notamment la géographie culturelle féministe (cf. 5– 1.2.). Cette occupation du terrain scientifique par l'art contemporain contredit l'argumentation de C. Aventin (2007) qui met l'efficacité des arts (de la rue) à « observer, comprendre et aménager l'espace public » du côté de leur seule compétence sociale, tandis qu'elle réserve la compétence procédurale aux ingénieries spatiales, il semble plutôt que la compétence sociale et politique de l'art dépende de l'investissement des savoir-faire procéduraux. Cette dimension relationnelle et figurative des procédures de terrain artistiques –c'est-à-dire leur allure de méthodologie qualitative, clairement énoncée dans le projet de collaboration Leroy/Petiteau sur le savoir spatial habitant recueilli à partir d'une méthodologie d'itinéraires empathiques¹⁶⁴ (cf. ci-dessus)– et ce qui se construit avec elle à partir de l'intersubjectivité –

¹⁶⁴ Lors de sa présentation dans l'un des séminaires organisés dans le cadre d'*Archipelagos*, Petiteau rappelle d'abord un travail réalisé à Cholet sur la centralité urbaine à partir de sept itinéraires empathiques. Il affirme notamment : « les itinéraires les plus caricaturaux étaient ceux de ceux qui croyaient détenir un savoir », et évoque son émotion avec un « Vieux tisserand qui le prend la main et lui fait toucher les murs ». Il revient sur la méthodologie mise en place avec l'artiste Dom Leroy qui, par le truchement d'un dispositif d'enregistrement géolocalisé de la voix et de ses variations en situation d'expérience, voix qui dit « le récit [qui] sort de la marche », « trouve d'autres positions d'entretien que la position assise encodée traditionnelle ». Ce dispositif est

l'horizon politique et les formes de ce savoir spatial– seront traités plus loin, à partir d'autres œuvres sur lesquelles j'ai travaillé dans ce sens (cf. 5– 3.2. et 5– 3.4.).

L'apparition de l'art comme recherche sur le terrain des sciences sociales et en particulier de la géographie (comme science de l'espace et de la spatialité) a été relevée par un certain nombre de géographes et partiellement documentée, tandis que ses conséquences épistémologiques ne sont pas encore vraiment mesurées et élaborées. Mon texte ne va d'ailleurs pas aller beaucoup plus loin que les documentations du phénomène par la géographie anglophone, par rapport auxquelles il ambitionne néanmoins d'apporter des éléments de recontextualisation aussi bien du point de vue de l'art (cf. Chapitre 4– 3.) que de la géographie (cf. 5– 1.2.), et de pousser au-delà les questionnements pour préparer la question d'un régime transitionnel ou haptique de connaissance commun à l'art actuel et à la géographie (cf. 5– 3.4.). Produire un discours épistémologique sur la scientificité de la géographie en tant que science sociale compte tenu de ces développements méthodologiques suppose, en effet, un travail en épistémologie fondamentale que je n'ai pas encore fait.

Si, comme je l'ai montré plus tôt (cf. Chapitre 4– 2.), les géographes n'ont pas traité de la logique du terrain en art pour retrouver la spatialité de l'art à partir de la pratique, ils ont néanmoins trouvé l'art sur leur terrain et ont envisagé les conséquences épistémologiques et les ouvertures méthodologiques de cette situation. Cette mise en relation de la géographie et de l'art par le terrain a, à ma connaissance, interpellé la géographie anglophone dès 2002 sous le coup du développement d'un projet universitaire, intitulé *Visualising Geography*, dans le Département de géographie de la Royal Holloway, University of London par le Arts and Humanities Research Board Innovation Award, et de l'installation consécutive d'une artiste en tant que *research fellow* (ou précisément Arts and Humanities Research Board Fellow in the Creative and Performing art). Ce projet, dont j'ignore la généalogie, porté par cette artiste, Kathy Prendergast, et deux géographes britanniques Felix Driver et Catherine Nash, cherchait à tester la possibilité de pratiques collaboratives de créativité/recherche pour questionner ce que les artistes et les géographes pouvaient avoir en commun en matière de créativité/recherche. Ce projet déboucha sur la réalisation de huit projets collaboratifs expérimentaux artistes/géographes montrés dans une exposition intitulée *Landing* et son catalogue (Driver, Nash, Prendergast et Swenson, 2002), tous deux organisés autour de thèmes communs (cartographie et modélisation, environnement et processus naturels, espaces et méthodes scientifiques, imaginations géographiques, migrations et déplacements de population, territoires et frontières) et d'une réflexion sur les formes de représentation des résultats (« research output »).

« Though we realised that our title, *Visualising Geography*, might imply that the role of the artists was to visualise in the sense of 'illustrate' the academic work of geographers, from the beginning the project sought to explore but also push against disciplinary traditions and the categories of the 'academic' and [the] 'creative', the 'geographer' and the 'artist'. This has involved considering the multiple connections as well as the differences between these categories and traditions. (...) Thematically there is much common currency between artists and geographers. This has meant that the work of artists has been a resource for cultural geographers just as the spatial turn in cultural theory over the last two decades has marked both arenas. At the same time there are significance differences in the methods and media of academic geography and visual art. With one, research output is conventionally defined as texts (...) and

prolongé par des séquences photographiques *in situ* qui enregistrent les variations émotionnelles sur le visage des marcheurs/euses. L'ensemble du matériel est alors communiqué aux marcheurs/euses.

performances in the form of conferences, paper and teaching lectures; with the other, practitioners are in principle open to a range of forms and processes. At least conventionally, one is associated with objectivity, authority, truth and rigour; the other allowing for imaginative indeterminacy. But this attention to differences and intersections is also complicated by the diversity within the categories of academic geography and contemporary art. (...) To complicate things further, academic geography and the visual arts can also only be crudely distinguished in terms of a division between intellectual and research-based work and creative and practice-based endeavours. One of our initial aims, after all, was to consider the creative and aesthetics dimensions of academic work. (...) The limits of such an easy division are perhaps most evident in the research (...) but as our workshop discussions continued, the categories of the 'artist' and 'research/scientist' began to shift, realign, dissolve and sometimes re-crystallise as people talk about what they did and how and why. A description of ethnographic research at one point was redefined as art by artists. In other instances academics interested in more imaginative or inventive research methods encountered artists committed to rigorous empirical research. More widely, *Visualising Geography* posed a series of overlapping questions: What sorts of imaginative, creative and reflective practices are involved in the production of academic text and work of visual art? How do the conventional forms of academic and artistic output shape different kinds of knowledge and understanding? What is meant by collaboration and how do different models of relationship work? What might result from the encounter between shared distinctive approaches? (...) *Visualising Geography* was not about artists depicting the work of geographers, nor about geographers utilising an artist's work as source material analysis. We hoped for more productive and challenging exchanges, despite being to some degree sceptical or at least not absolutely assured of the ease or benefits of these relationships. » (Driver, Nash, Prendergast, Swenson, 2002: 7-9).

Cet extrait de l'introduction du catalogue de l'exposition, *Landing*, qui désigne l'objet commun (*land*) des artistes et des géographes, objet rencontré dans un déplacement convergent (*landing*¹⁶⁵), interroge la ligne de démarcation entre l'art et la géographie, non plus à partir d'emprunts réciproques de part et d'autre de cette ligne qui serait du coup maintenue, mais à partir de questions ou problèmes épistémologiques (le projet de savoir, la méthode de production/reconstruction de données, les objets du savoir, les formes de représentation du savoir) qui l'épaississent en une interface de collaboration, de savoirs et d'interrogations portant sur la créativité et la représentation, dans les activités culturelles. Il dit aussi le malaise (des chercheurs ?) devant l'effacement de la ligne de démarcation épistémologique qui rapproche recherche et créativité : « those [collaborations] that were halting or hesitant, that stalled or faltered, or where marked by senses of diffidence, insecurity, defensiveness, résistance or assumptions of authority are by nature difficult to document. » (*ibid.*: 9). Cela alors même que l'épistémologie anglophone, qui trouve son origine historique dans le pragmatisme pour qui l'expérience scientifique est, en fin de compte, une expérience d'une nature non radicalement différente des autres (Dewey, 2010 [1934]), est moins sensible que la science dite continentale à cette question de la coupure épistémologique entre activités culturelles.

« Throughout the thematic discussion two different forms of the relationship between art and geography are highlighted: 'dialogues' and 'doings'. First, 'dialogues' by which I mean the role geographers take as interpreters of art (...). (...) Secondly, 'doings', and here I mean the growing body of 'creative geographies' where geographers collaborate with artists or curators to make-work, carry out research, develop exhibitions or practice various different creative

¹⁶⁵ Le terme donnant une idée de l'importance du déplacement intellectuel effectué par les acteurs du projet et de l'importance de la découverte faite à cette occasion

techniques. (...) The collaborative relations between artists and geographers are, in their current iteration, still very much an emergent field. » (Hawkins, 2011: 465)

Dans sa récente revue des croisements entre art et géographie, Hawkins (2010) propose une typologie descriptive centrée sur la méthode, organisée en deux grands ensembles : les « *dialogues* » et les « *doings* » –types en fonction desquels le sens, le degré, les objectifs et les formes de la convergence varient. Ces hybridations créées par l'emprunt réciproque de procédures méthodologiques, maintiennent un rapport d'extériorité entre les acteurs de l'art et les acteurs de la science, et entre leurs productions formelles. Les *dialogues* correspondent aux interprétations proposées par les géographes de la créativité géographique (formes et produits) des pratiques artistiques, soit l'exploration du « geographical 'work' that art can do » et de la manière dont l'« art has much to contribute to the development of geographical knowledge and to the formation of geographical subjects » (*ibid.*: 465). Plus épistémologique, l'exposition intitulée *Fragments géographiques* (2006, Université de Rennes 2) dont le géographe H. Regnault et le chercheur en art plastique Ch. Viart ont été les commissaires et le texte (Regnault et Viart, 2007) qui rend compte de leur projet muséal construit sur le fonds du FRAC de Bretagne, vont au-delà pour travailler cette ligne de démarcation ébranlée par la pratique du terrain artistique et interroger les processus du savoir. Ils se sont intéressés au statut comparé de l'erreur au sein d'un processus de création artistique (erreur-fiction) et au sein d'un processus d'explication scientifique (erreur-invalidité) et à sa puissance heuristique, comme moyen d'accès à et de modélisation des dimensions spatiales ou géographiques de la réalité. Dans le texte que nous avons écrit à six mains de géographes et philosophe spécialiste d'esthétique (Regnault, Volvey et Heulot, 2013 –à paraître), nous analysons la dépendance envers l'art d'un objet de la géographie environnementale, le géomorphosite¹⁶⁶, et la manière dont les pratiques actuelles de terrain en art en produisant de nouvelles formes artistiques (des éditions documentaires) contribuent à l'établissement de nouveaux critères (distance et exo-référence) aptes à informer la redéfinition scientifique de l'objet géomorphologique. À côté des *dialogues*, les *doings*, qui renvoient chez Hawkins (2010) aux objets de savoir géographiques, mais surtout aux descriptions ou aux évocations des rapports aux lieux produits par des géographes ayant adopté des pratiques artistiques (en particulier la marche). Ce deuxième type fait ressortir le motif d'une géographie qui vient à son tour occuper le terrain de l'art et qui se prolonge dans les cas particuliers de géographes-artistes (Cant et Moris, 2006 ; McCormack, 2005). Hawkins documente d'une part, les « *creative geographies of landscape* » (« *living landscape*¹⁶⁷ » –*ibid.*: 467) qui s'inscrivent dans la tradition phénoménologique pour travailler les questions de la spatialité existentielle, à travers notamment l'expérience paysagère (« *being-in and moving-through landscape* » –*ibid.*: 467) :

¹⁶⁶ « Un 'géomorphosite' est un site naturel qui possède deux ensembles de caractéristiques (Reynard et al., 2009). D'une part il est emblématique d'un processus morphologique et d'une forme résultante, au point de pouvoir servir de site éponyme. En ce sens il est équivalent pour les géomorphologues de ce que les géologues désignent avec tel gisement de fossiles qui définit l'archétype d'un étage stratigraphique. Le géomorphosite a cependant un deuxième type de caractéristiques. Il doit aussi, et d'autre part, avoir une valeur esthétique en tant que paysage (ou partie de paysage) et être également identifiable en tant que tel, non seulement par des scientifiques mais aussi par des artistes, comme la Sainte Victoire par Cézanne. » (Regnault, Volvey, Heulot, 2013 –à paraître).

¹⁶⁷ Le thème est tiré d'une conférence qui rassemblait des géographes, des artistes et d'autres praticiens autour de l'engagement avec le paysage.

« Alongside examining case studies of artistic and literary ways of being-in landscape the Living Landscapes conference highlighted the emerging importance of a range of first-hand experiences to the development of landscape theories. (...) These ‘embodied acts of landscaping’ in turn demand new modes of presenting and writing (...). Art works here have shifted from being the focus of study to taking up a place as an output in ‘practice-led’ research. As part of this trend geographers have worked with and as artists, and have developed critical-creative writing styles to evoke (rather than simply to describe) the experiences of being-in and moving-through landscape (...). » (*ibid.*: 467).

D’autre part, les « *critical creative spatialities* » (*ibid.*: 468-469) qui s’inscrivent dans la géographie critique émotionnelle¹⁶⁸ et se sont développées sur la base des pratiques psycho-cartographiques des Situ (« *creative mapping* ») (cf. Chapitre 1– 2.1) afin de travailler la question du pouvoir (domination, résistance, construction identitaire) et de la différence/diversité sociale à partir du rapport corporel, émotionnel et affectif à la ville –à l’instar de la méthodologie des « itinéraires empathiques » du sociologue Petiteau¹⁶⁹ (cf. ci-dessus).

« This and other ‘creative mappings’ (...) open up ways for geographers to think about understandings and experiences of space and place, valuing creative practices for their ability to, ‘question, refunction, and contest prevailing norms and ideologies, and to create new meanings, experiences, relationships, understandings and situations’. (...) SI’s practices and legacies have formed a point of intersection for geographers and artists around theories of space, politics and resistance. (...) SI practices have been enrolled in broader explorations of the politics of urbanism and the production of social space, developing understandings of space that resist closure and elude determination and representation. (...) Set within this analytical frame of space, psychogeography and practice, studies of SI’s works, and those of their contemporary artistic followers can contribute to geographers’ desires to think, write and occupy cities differently. » (*ibid.*: 468-469).

Ce type de croisement méthodologique renversé est aussi commenté par Cosgrove (2008).

« In the late 1950s too, Situationism, a second-generation Surrealist movement, developed intense interest in the map as a communicative device and in the subversive potentials of mapping practices. Situationism’s conscious move beyond the art world of studios and galleries into the spaces of everyday life brought artists into the same ‘field’ of operations as geographers, reinforcing artistic concern with mapping as a means of engaging graphically with material spaces, a move that was reinforced from the 1960s in by conceptual and site-specific artists. (...) Thought of cartographically, the *dérive* was a conscious challenge to the apparently omniscient, disembodied and totalizing urban map that had become the principal instrument for urban planning and “comprehensive redevelopment” across the West during the post-war years. The *dérive* was intimately connected to Debord’s third concept of unitary urbanism: “the combined use of the arts and techniques for the construction — or preservation

¹⁶⁸ Soit la rencontre entre l’approche émotionnelle (Davidson *et al.*, 2007) et spécifiquement haptique (Paterson, 2009) des expériences spatiales et la perspective critique néo-marxiste centrée sur les questions de rapport de domination.

¹⁶⁹ Cette méthodologie scientifique évoque, par exemple, le travail de *Biomapping* ou *EmotionMapping* de l’artiste anglais Christian Nold qui, par un dispositif technique associant un capteur de sudation et un GPS, tente d’enregistrer les variations émotionnelles fines de la relation des habitants dans leur marche à travers un quartier, qui les fait parler de leur rapport au lieu à partir de la restitution des données enregistrées, et enfin cartographie ces données en des cartes individuelles ou collectives (<http://www.softhook.com/>). Ce parallélisme indique, au-delà de la méthodologie, les orientations problématiques et thématiques commune de l’art et de la géographie aujourd’hui que théorise, dans la géographie anglophone, le courant de l’Emotional geography (Davidson *et al.*, 2007).

— of environments in which the dérive and psychogeographical experiments would prosper. » (Cosgrove, 2008: 174).

A. Rogers (2012) documente, pour sa part, ces rencontres de l'art par la géographie dans un texte de synthèse centré sur la performance issue du théâtre. Elle traite spécifiquement du « landscape as performance » (*ibid.*: 61), montrant que dans l'analyse de la pratique artistique par la géographie ou dans la recherche géographique via la performance artistique (les « *performance-based researches* » ou « *performance-based studies* »), ce sont l'investigation d'un objet géographique, le paysage, et l'augmentation consécutive de son intelligibilité, via la méthode ou son contenu, qui sont visées : « investigating how performances can excavate, illuminate and become part of landscapes » (*ibid.*: 61). A propos des « *performance researches*¹⁷⁰ », Rogers fait largement référence aux textes de M. Pearson (2006, 2010), mais, à côté de la performance théâtrale, on trouve aussi dans la littérature anglophone les textes de J. Wylie (2002) sur la marche ou ceux de McCormack (2005, 2008) sur la danse. Ce courant des « *performance-based studies* » est, à ma connaissance, très peu représenté dans la géographie française, sinon par H. Maulion¹⁷¹ (2008, 2009) –sur le terrain comme performance et sa cartographie sensible (cf. 5–1.1.)– et par une doctorante E. Olmedo¹⁷² (2011) –sur la cartographie sensible. Les *performance-based researches/studies* sont des exemples de méthodologies qualitatives (elles sont relationnelles et surtout performatives) en géographie contemporaine qui trouvent leur origine dans la phénoménologie de la *humanistic geography* et qui rejoignent aujourd'hui les courants de l'*emotional geography*.

Enfin, parmi les *doings*, Hawkins (2010) rend compte longuement de la pratique participative dont elle a été actrice au sein d'une expérience de New Genre Public Art, *Caravanserai* (cf. Chapitre 4–2.3.), pour en développer l'intérêt pour la consolidation de la dimension éthico-politique de la géographie féministe.

« Caravanserai, based on Treloan campsite on the Roseland Peninsula in Cornwall UK, developed from Lovejoy's semi-permanent residency on the site, with other artists, writers and myself as a geographer, joining her for periods of time ranging from a week to a month. (...) One of the outcomes of my own collaboration with Lovejoy was the artists' book *insites* that investigated the relationships between the project and place (...). The book collaged image and text to explore the broader project's relations with and within locality, weaving together 'local anecdotes and craft processes, instigating environmental practices and discourses in an organic interlacing of politics, history and poetics' (...). » (Hawkins, 2010: 469-470).

¹⁷⁰ Les *performance-based researches* ont été lancées dans les sciences sociales par le texte de G. Sullivan (2005), *Art practice as research. Inquiry in Visual Art* et sont documentées sur le site <http://artpracticeasresearch.com/>.

¹⁷¹ Helen Maulion a fait sa thèse sous cotutelle internationale. C'est à l'université de Cork (University College Cork), sous l'impulsion de son directeur de thèse anglais, Denis Linehan, qu'elle s'est intéressée au développement dans les années 2004-2005 de la *non representational geography* vers la performance et les modes d'évocation des dimensions émotionnelles et affectives de la relation à l'espace. C'est dans cette recherche autour de l'évocation qu'elle a développé une technique/pratique de cartographies paysagères, de type icono-textuel (intégrant du dessin et du texte), dont elle a rendu compte au Colloque « A travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie » d'Arras, Juin 2008 (Maulion, 2008).

¹⁷² Elise Olmedo est en thèse de doctorat sous la co-direction de J.-M. Besse, B. Collignon et de G. Tiberghien. Dans son Master 2, elle s'est intéressée à la « géographie sensible » (émotionnelle et affective) de femmes marocaines en les suivant dans les déplacements de leur vie quotidienne à l'échelle de l'espace domestique et de la ville, une géographie qu'elle a rendue sous la forme d'une cartographie sensible. Par le biais d'un choix de tissus distincts et d'un agencement spatial particulier organisé par la couture et au sein d'une boîte à étages, ce cartogramme sensible évoque les éléments de cette géographie sensible, dont on fait l'expérience via le toucher.

La chercheuse est ici partie prenante du processus relationnel et performatif de la créativité artistique. Tout en étant actrice de son projet scientifique, elle est aussi actrice du projet artistique, en devenant actrice du projet artistique, elle conduit son projet scientifique. Il ne s'agit plus alors, comme chez Massey et Rose (2003) de méthodologie de terrain classique faite pour étudier la relation esthétique des spectateurs avec l'objet (cf. Chapitre 4–2.3.) ni même des méthodologies d'ethnogéographie ou qualitatives habituelles –de type *in-depth interviews* ou de type *focus group*– qu'on trouve documentées dans plusieurs textes de l'*Australian Geographer* (2010) (cf. Chapitre 4–2.1. et 2.3.), mais d'une méthodologie collaborative où créativité artistique et recherche scientifique participent l'une de l'autre : elles co(n)fondent leurs projets respectifs, se donnant le même champ (*field*) et la même pratique (*work*), champ sur lequel et pratique à travers laquelle l'une et l'autre de ces créativités produisent des données qui sont ensuite représentées dans des discours eux-mêmes hybrides (*insites*, l'ouvrage mentionné dans la citation ci-dessus) ou distincts (par exemple, Hawkins, 2010). Il s'agit de collaboration impliquant la co-élaboration de données depuis la production jusqu'à la représentation de celles-ci. Par cette mise en œuvre d'une hybridation généralisée à travers l'ensemble des opérations du processus créatif –pratiques et expériences, données produites et objets cognitifs, représentations de ces objets dans des formes diffusables–, le/la géographe participatif/ve (« *participatory geographer* ») accède à la dimension créative du processus de recherche scientifique –une dimension déjà évoquée par les géographes du groupe *Landing*.

« Participatory geographers have enrolled art in their broader agenda to produce a 'more relevant, morally aware and non-hierarchical practice of social geography that engages with inequality to a greater degree. (...) Enrolled within participatory narratives art has the potential to develop 'spaces of encounter between ourselves and the communities we study' (...). (...) Central to participatory research is a sense of 'empowerment' of the communities being worked with, and a disruption of 'privileged' academic research positions. (...) Taking up the perspectives offered by participatory geographies develops lots of useful questions for thinking about how artists relate to the communities in which they work, how they develop their work, and how much 'control' they have in a situation where their work depends so much on responding to, and engaging with, context. (*ibid.*: 471-472).

Pour Hawkins, l'horizon de cette hybridation art/géographie à partir de la pratique de terrain correspond au projet politique de la science féministe qualitative, dont on retrouve ici la terminologie (« *space of betweenness* », *empowerment*, *positions*, etc.) jusque dans l'appellation qu'elle forge pour désigner ce type de pratique « *Art and 'Politics in Action'* ». Par conséquent, le processus créatif artistique est conçu ou compris comme le moyen du développement de pratiques relationnelles et performatives en géographie (cf. 5–1.2.). Par sa participation à une créativité artistique fondamentalement relationnelle et performative, le/la chercheur-e trouve des manières éthiques (non hiérarchiques ou dominatrices, non exploiteuses, etc.) de rencontrer ses sujets de recherche, de participer à l'*empowerment* réciproque des chercheurs et de ses sujets de recherche, et de travailler, nous l'avons vu, la question de la production des identités sociales et des rapports de domination (cf. Chapitre 4–2.3.). La pratique artistique devient alors aussi une situation pour l'exercice de la réflexivité du géographe sur sa pratique et son contexte, et au-delà une situation privilégiée pour l'objectivation des conditions de validité de son discours scientifique (cf. Chapitre 2–2.1. et Chapitre 5–1.2.). Cette instrumentalisation possible de la situation artistique par le/la géographe rejoint l'idée avancée par Aventin (2007) d'une compétence sociale et politique

des artistes, mais chez Hawkins cette compétence est nouée aux procédures, le terrain est ce à travers quoi cette compétence est à l'œuvre.

Qu'il s'agisse de *dialogs* ou de *doings*, de simples échanges de données ou de formes de représentation de celles-ci (articles scientifiques/formes artistiques) qui se trouvent intégrées dans le travail créatif des acteurs de projets distincts (scientifiques/artistiques), d'emprunts méthodologiques réciproques ou mieux encore de collaborations entre artistes et géographes dans des actions participatives impliquant des collectifs sociaux, par le truchement de toutes ces modalités plus ou moins complexes d'hybridation, la géographie devient créative et l'art géographique. Un double mouvement qui produit des « *creative geographies* » au double sens possible de l'expression. Ces hybridations posent finalement une interdisciplinarité entre recherche artistique et créativité géographique, énoncée dans les deux citations ci-dessous.

« Numerous examples of mutual interest between geographers and artists have emerged as art practices themselves have moved away from a focus on aesthetic matters and towards the documentary and research roles of art practices » (Cosgrove, 2008: 172).

« As the geographic discipline has become more self-critical about its traditional claims to document at determined scales and with scientific objectivity patterns and processes on the earth's surface, especially for the social world, a significant opening towards the roles of creativity and imagination in making and communicating geographical knowledge has developed. At the same time a greatly expanded number of practicing artists have moved away from the conventional confines of aesthetic production, visual media and gallery display to engage directly with the world, with the intention of researching, documenting and representing in challenging ways its environmental and social conditions. (...) The traditionally separate disciplinary projects of geography and art thus overlap and converge in exciting ways, and nowhere is this more directly expressed than in map work. » (Hawkins, 2010: 178)

Cette interdisciplinarité suppose, d'une part, qu'on (les géographes) reconnaisse à l'art une pratique de terrain et qu'on rapporte un horizon de connaissance à celle-ci : le recours de l'artiste à des méthodologies qui sont proches de celles des sciences sociales (*work*), mais aussi son rôle contemporain dans la production d'un savoir spatial (*geographical knowledges*) et, par conséquent, un champ (*field*) factuel et d'étude spatial et des objets géographiques (voir aussi Cosgrove, 2008). Elle suppose, par conséquent, qu'on reconnaisse l'importance de l'œuvre (compris comme processus et procédures ou comme ce qui œuvre dans l'art – *Les cahiers d'EspacesTemps*, 2002) par rapport à l'objet d'art et qu'on place celui-ci dans la perspective de celle-la (cf. Chapitre 4– 3.1.).

« This attentiveness to art practices in addition to the 'finished' object points to understandings of 'art' as a site where 'new multi-dimensional knowledge and identities are constantly in the process of being formed'. » (Hawkins, 2011: 465-466).

« Significantly, alongside exploring the geographical 'work' that art can do, this paper reconfigures our understandings of what art 'is'. Art is explored here as an ensemble of practices, performances, experiences and artefacts rather than as a singular 'object' (a painting or a sculpture). (...) As such art has much to contribute to the development of geographical knowledge and to the formation of geographical subjects. » (*ibid.*: 465-466).

Cela suppose, d'autre part, qu'on reconnaisse l'évolution des théories de la pratique de terrain en géographie pour atteindre à une définition relationnelle et performative de celui-ci (cf. 5– 1.2.). Une définition qui permet de valider le statut scientifique du type de données produites en ces hybridations (méthodologiques et/ou cognitives) et du type d'objets

construits par le truchement de celles-ci, et qui vient finalement soutenir la reconfiguration du chercheur en « *performer* » ou en « *creative cultural practitioner* » (*ibid.*: 464). Et partant, qu'on reconnaisse l'abandon par certains, particulièrement dans la géographie anglophone, d'une visée d'intelligibilité explicative sur les phénomènes traités par la science géographique pour privilégier la description, voire le (compte) rendu, auxquels peut éventuellement être associée une dimension fictionnelle, considérée comme heuristique. Une définition qui interroge aussi la question des formes de l'écriture scientifique/artistique ou des modes d'exposition scientifiques/artistiques, en particulier la question des dispositifs non textuels dans l'écriture scientifique contemporaine, par exemple les dispositifs iconographiques (les dispositifs documentaires, cartographiques, filmiques, etc.), mais aussi chorégraphiques, etc. (Volvey, 2012a). Une question qui se pose à deux niveaux, celle de la forme de la représentation du savoir scientifique et celle du statut scientifique, comme discours scientifique, de formes intermédiaires et processuelles.

« Lots of questions remain about these emergent 'creative geographies' of landscape including; what is the status of the period spent in the 'field'? Where is the 'work' (artistically and intellectually)? Is it in the 'practice' of being-in the landscape, or in the creative evocations of these experiences? » (Hawkins, 2010: 467)

Et qui rappelle la révolution en art mise en évidence et entérinée par l'exposition de *Quand les attitudes deviennent formes* organisée à la Kunsthalle de Berne, par H. Szeemann, en 1969, qui a fait surgir la manière de faire comme forme artistique. Une définition qui interroge enfin le statut du chercheur comme origine de savoir, à la fois sa place et son rôle comme sujet-chercheur/sujet de la recherche et son statut d'auteur : non seulement l'exercice de réflexivité est devenu méthode du savoir géographique, mais l'expérience subjective est devenue source de savoirs, tandis que les méthodes participatives inscrivent cette expérience subjective dans une intersubjectivité (Rose, 1997) qui peut aller jusqu'à la représentation des résultats de la recherche (co-écriture). Une définition qui pose, par conséquent, le problème épistémologique de la généralisation scientifique, celui lié en général à l'individualisme méthodologique, mais accru par le fait que le savoir dérive ici de l'expérience du sujet-chercheur –de ce point de vue, on peut sans doute faire une distinction entre le savoir dérivé de l'expérience subjective et celui dérivé d'une expérience intersubjective, c'est-à-dire dialogique et négociée.

Cependant il me semble, une fois encore, que ce qui reste non pensé et, partant, non travaillé, dans ces approches anglophones de l'interdisciplinarité entre art et géographie, c'est la question spatiale, celle qui sature l'art contemporain, celle qui intéresse (ou devrait intéresser) le projet scientifique de la géographie, celle qui les relie sur le terrain comme faire avec l'espace, dans la pratique relationnelle et performative, et dont émerge leur savoir spatial représenté dans des formes distinctes ou hybridées.

C'est cet aspect spatial de l'interdisciplinarité que j'ai mis au travail avec Gugulective (cf. Chapitre 3– 3.3.), c'est-à-dire avec un collectif qui a mis la question spatiale au cœur de sa création artistique et qui l'œuvre avec une pratique de terrain. Gugulective non seulement a une pratique d'enquête (« ground work »¹⁷³), d'enregistrement (audio, photo et vidéo) et de stockage numérique de ces enquêtes –dont les modalités se déclinent en fonction des types de

¹⁷³ Les informations sont issues des nombreux entretiens que j'ai faits avec Unathi Sigenu pendant l'été 2011 où il était en résidence à Paris et que Myriam Houssay-Holzschuch et moi-même avons faits avec l'ensemble du collectif à la faveur de nos deux terrains cape-towniens (cf. Chapitre 3– 3.3.).

pratique artistique de chacun de ses membres–, mais monte les résultats de ces enquêtes dans la forme artistique. Par exemple, dans *Scratching the surface*, 2008, une exposition de groupe multi-sites et multimédia, organisée, dans deux endroits distincts et séparés de Cape Town, à l'AVA Gallery à Woodstock (quartier créatif du centre ville –cf. Chapitre 4– 2.1., Wenz, 2012) et dans le *shebeen* de Kwa Mlamli à Gugulethu, le collectif fait un travail de terrain important sur le processus de néotoponymie conduit par la municipalité, dans les townships de Cape Town. Il conduit une enquête par entretiens auprès d'acteurs municipaux et d'habitants de Gugulethu sur les points suivants : leur sentiment actuel concernant les noms de rue townships hérités de l'apartheid en NY + numéro (soit *Native Yard*), leur sentiment sur les processus néotoponymiques (changement des noms des rues, destruction des bornes et leur remplacement, nouvelles appellations¹⁷⁴), sur leur participation effective au processus. La nuit précédant le vernissage à la Ava Gallery, le collectif tague illégalement le nom de rue NY7 au pochoir sur les chaussées et les trottoirs du centre ville de Cape Town. Le jour du vernissage, il présente une borne NY7, trouvée sur un terrain de sport de Gugulethu, encapsulée sous verre et posée sur un coussin de velours gansé d'or, opérant la monumentalisation du nom de rue. Il fait, par ailleurs, une performance impliquant la voiture coccinelle du collectif : conduite de Gugulethu (township) à Woodstock (centre ville) dans un transect urbain qui, traversant les frontières de la ville en voiture, symbolise la fin de la domination spatiale des Noirs au sein de l'espace circonscrit, séparé, affecté fonctionnellement et contrôlé par les Blancs, la voiture est garée devant la galerie, puis montée par des comparses sur des crics afin que ceux-ci glissent une feuille blanche dessous, les membres du collectif assis à l'intérieur font tourner les roues qui grattent la surface du papier qui est ensuite exposée dans la galerie où ils ont donc organisé leur absence. Enfin, enfermés ensemble pendant plusieurs jours pour un workshop, ils réalisent un collage de grande dimension (3 mètres x 5 mètres) présentant des fragments (images et textes) de leurs entretiens, qu'ils accrochent ensuite dans le *Shebeen*.

Par ailleurs, le collectif tente depuis des années, de bâtir à Gugulethu, sur le fondement de sa base de données, un « Informational resource center » qui servirait de résidence à des artistes invités sud-africains ou étrangers dont le travail devrait impérativement mobiliser ces ressources ou les augmenter, et aussi de centre de formation en art plastique et visuel de jeunes des townships noirs de Cape Town. Ils conçoivent un « operational space to cater Gugulethu's every needs » et « to cater the youngs' needs, to groom the youngs », et un « residency project to cater the artists' needs when they engage with the material and the space Gugulethu deals with » (c'est-à-dire Gugulethu et plus généralement les townships des Cape Flats). Ils ont prévu de déposer un dossier de candidature à la Jan Van Eyck Academy (Post Academic Institute for Research and Production Fine Art, Design, Theory) localisée à Maastricht pour réfléchir au développement ce projet. Pour Gugulethu l'enjeu du terrain est cognitif, il s'agit de faire des recherches sur des thèmes spatiaux qu'ils se donnent, de produire des données sur ces thèmes et de les construire en une interprétation dans la forme artistique. Mais il est aussi politique. Une dimension politique qui se joue au niveau cognitif, il s'agit de produire du savoir sur les Noirs sud-africains et tout particulièrement leur rapport aux lieux aujourd'hui, mais aussi au niveau méthodologique même, puisque, à travers Khanyisile Mbongwa qui suit un double cursus d'études en philosophie et en sociologie à l'université de Stellenbosch, le collectif porte la critique d'une science sociale coloniale qui a historiquement participé à la construction de la racialisation des sociétés, à l'établissement des

¹⁷⁴ Début octobre 2012, NY1, la rue la plus longue et animée de Gugulethu, a été rebaptisée Steve Biko Street du nom du leader du mouvement sud-africain de la Black Consciousness.

catégories de l'oppression des Noirs sud-africains. Le terrain artistique apparaît bien pour eux comme le moyen d'investiguer les dimensions spatiales de l'expérience de vie des Noirs sud-africains et de les construire dans l'œuvre d'art, mais aussi comme un moyen de mettre au travail les méthodologies des sciences sociales contemporaines. Le terrain artistique est pour eux un dispositif de recherche alternatif : un projet de connaissance de/sur l'espace et de construction de la connaissance spatiale. Notre projet commun, provisoirement intitulé *Contemporary art challenges social sciences*, dont le terrain empirique sont les *Coffeebeans Route*, est positionné sur ce questionnement de la mise au travail des méthodologies qualitatives et de leur comparaison et d'hybridation en science et en art.

5– 3. Conditions transitionnelles d'un savoir spatial

5– 3.1. Spatiale transitionnalité

« De ce fait, la théorie psychanalytique requiert un certain nombre de compléments afin de pouvoir penser métapsychologiquement ces pathologies nouvelles [souffrances narcissiques-identitaires]. Les cinq points proposés par Didier Anzieu peuvent être résumés ainsi : il faut compléter la perspective topique sur l'appareil psychique par une perspective plus strictement topographique, c'est-à-dire en rapport avec l'organisation spatiale du Moi corporel et du Moi psychique. Il faut compléter l'étude des fantasmes relatifs aux contenus psychiques par celle des fantasmes concernant les contenants psychiques. Compléter la compréhension du stade oral comme reposant sur l'activité de succion par la prise en considération du contact corps-à-corps bébé-mère. Compléter le double interdit œdipien par un double interdit du toucher qui en serait le précurseur. Enfin, il faut compléter le *setting* psychanalytique classique par des aménagements éventuels, et par la prise en compte de la disposition du corps du patient et de sa représentation de l'espace analytique au sein du dispositif¹⁷⁵. Ces engagements préliminaires, déterminés dans le premier chapitre du *Moi-peau*, Didier Anzieu les a tenus et peut-être parfois même au-delà de ses intentions premières. On peut remarquer d'abord l'accent essentiel qu'il accorde au point de vue topique, point de vue qui devient même topographique, aussi bien dans la théorie de l'organisation spatiale du Moi que dans les aménagements du dispositif analytique. (...) Il semble que l'extrême attachement à l'espace ait en quelque sorte entraîné un certain détachement, en particulier par rapport au temps : le fondement de la psychanalyse que constitue la théorie de l'après-coup ne semble pas retenir l'intérêt de Didier Anzieu. L'enjeu de ce désintérêt est pourtant d'importance quant à la question de la qualité du passé et de sa réactualisation dans la cure : de quel passé s'agit-il ? Un passé identique conduisant le patient à répéter sans cesse dans leur similitude des séquences singulières de son enfance, de ses systèmes relationnels, de ses modalités défensives ? Ou un passé qui, certes, conserve des liens inéluctables avec l'enfance mais reconjugué en quelque sorte, diffracté par les mouvements de la vie, par les expériences ultérieures, bref par tout ce qui reconstitue et donc modifie l'histoire infantile avec son cortège de déformations et de faux-semblants mobilisés de surcroît par l'attraction transférentielle. (...) » (Chabert, 1996: 74-75).

L'ensemble constitué par cette matrice disciplinaire a été présenté comme relevant d'une pensée spatiale (Chabert, 1996 –ci-dessus), c'est-à-dire comme une théorie attachée à donner une définition spatiale de la psychogenèse –par opposition au freudisme et au lacanisme. L'importance de la question spatiale dans les propositions théoriques et pratiques de la psychanalyse transitionnelle est reconnue par ses auteurs (Anzieu, 1995) ou commentateurs (Roussillon, 1999 ; Widlöcher, 2008). Une telle conception se fonde avant

¹⁷⁵ Ces points reprennent précisément l'introduction du *Moi-peau* (Anzieu, 1995: 33-34).

tout sur le champ lexical construit par ce courant, à commencer par les notions d'« espace transitionnel » (Winnicott, 1975) ou de « topographie » (Anzieu, 1995) qui se prolongent dans une multitude de métaphores spatiales comme « the place where we live » (Winnicott, 1975 – titre du chapitre 8), « On the seashore of endless worlds, children play¹⁷⁶ » (Winnicott, 1975 – exergue du chapitre 7) ou « lying fallow » de Khan (1977) commentée plus loin. Cependant, l'étude de cette dimension spatiale n'a pas été conduite, à ma connaissance, au-delà de l'évocation, et cela aussi bien en psychanalyse, où l'on observe, par ailleurs, la formalisation du cadre analytique en espace analytique (Roussillon, 1995a), qu'en géographie ou en littérature, où la transitionnalité a cependant été mobilisée pour qualifier l'expérience paysagère (Bingley, 2003 ; Collot, 1986) (cf. 5– 3.4.). Cette étude est compliquée par le fait que ce courant a opté pour une langue métaphorique (cf. Chapitre 2– 3.1.) : la notion d'« espace transitionnel », par exemple, renvoie de prime abord à un usage métaphorique du terme espace, dans un registre plutôt temporel (ordre de succession dans le passage d'un état à un autre), et se complique d'un paradoxe. Winnicott (2005 : 148) affirme, en effet, qu'il est un construit qui « negate the idea of space and separation between the baby and the mother ». Il ne s'agit pas, dès lors, d'opérer une importation naïve de ces notions clés de la transitionnalité en géographie, mais d'élaborer leur dimension spatiale –et cela, avec les outils du géographe. Le recours insistant de Winnicott au vocabulaire spatial pour qualifier le processus de maturation de l'individu, sa définition de l'expérience transitionnelle comme « ego-relatedness, at the place where it can be said that *continuity* is giving place to *contiguity* » (Winnicott, 2005 : 136), les perspectives spatiales ouvertes par Anzieu, nous invitent, en effet, à chercher la spatialité de la psychogenèse derrière les métaphores (Volvey, 2004, 2012a). Cette étude du tournant spatial réalisé en psychanalyse par la transitionnalité est décisive pour mon propos, dans la mesure où la compréhension de la transitionnalité comme une théorie spatiale de l'identité subjective (narcissique-identitaire) permet d'engager une réflexion de type transitionnel sur la constitution de la géographie comme discipline scientifique, et au-delà sur toutes les pratiques de créativité dont la dimension spatiale pratique et expérientielle donnent lieu à la production d'un savoir spatial –un savoir élaboré dans des objets spatiaux. C'est d'une élucidation de cette dimension spatiale que je vais maintenant compléter la théorie transitionnelle des souffrances narcissiques-identitaires (cf. Chapitre 2– 1.). On verra au passage comment, ce faisant, cette approche spatiale de la théorie transitionnelle permet d'ouvrir des perspectives intéressantes sur des thèmes (spatialité humaine, identité et espace) et des objets (distance, contact/séparation, territoire, frontière, limite) de la géographie contemporaine.

C'est avec les textes de Winnicott que la question spatiale, dans ses dimensions pratiques et expérientielles, entre dans la théorie psychanalytique de l'appropriation subjective ou de la construction créative de l'identité subjective. Winnicott met au cœur de la psychogenèse les faire avec l'espace du couple relationnel nourrisson-environnement maternel. L'approche winnicottienne de la créativité psychique met l'accent sur le double faire relationnel qui caractérise la relation de soins : les actes de *holding*, *handling* et *object-presenting*¹⁷⁷ du *care* maternel d'une part, et le *playing* ou le *use of the object* (utilisation de

¹⁷⁶ Citation erronée d'un poème de Radindranath Tagore qui est : « On the seashore of endless worlds, children meet », mais cette rencontre est effectivement décrite comme un jeu.

¹⁷⁷ Les termes winnicottiens sont employés en anglais par les auteurs français qui n'ont pas forgé d'équivalents en français. Le « *holding* » est la manière dont l'environnement maternel porte le nourrisson, le soutient

l'objet) du bébé, d'autre part –que Roussillon aborde, on l'a vu, comme un entre-jeu. Winnicott (1975: 59) insiste « Jouer, c'est faire. » (en anglais « *Playing is doing. (...) and involves the body* » –2005: 55). Des faire qui font de l'évolution du dispositif de soins, la condition de ce qu'il appelle le « voyage transitionnel » de l'enfant à travers les différents états « fusionnel », « transitionnel » et « culturel » de l'appropriation subjective, dont dépend l'établissement d'un « (*true-*)*self* » –c'est-à-dire une unité subjective identitaire (narcissique)¹⁷⁸ qui est à la fois physiquement contenue à l'intérieur des limites du corps, psychiquement intégrée et personnalisée, et capable de relation avec le monde objectal (cf. note 35). L'espace transitionnel est, par conséquent, doté d'une spatialité, spatialité associée à des agir corporels interagissants et un agencement de corps en présence, à la fois ressource de ces agir et informé en retour par ceux-ci –ceci est clairement montré à travers les exemples de jeux relationnels mère/enfant ou thérapeute/enfant en situation clinique que Winnicott (1975) présente dans son texte. Cette spatialité est dynamique : elle évolue, du côté des faire déployés par l'environnement maternant, de l'« adaptation active totale » de l'environnement maternant (ou « dévotion ») à sa « défaillance d'adaptation » aux besoins du nourrisson, et du côté de ceux du nourrisson, du « contrôle magique » de l'« objet subjectif » dans la période fusionnelle, à la « destruction¹⁷⁹ » instauratrice de l'« objet transitionnel ». De cette dynamique dépend la réalisation du voyage transitionnel du nourrisson. Ainsi, l'état transitionnel qui se développe au sein de l'« espace transitionnel », correspond, pour le bébé, à un état de découplage de l'expérience de séparation à un niveau sensori-moteur et de la représentation d'union avec l'environnement (*caregivers*) à un niveau imaginaire. L'espace transitionnel est, en effet, ouvert et produit par de actes physiques (*using of the object / playing*) –eux-mêmes supportés par des actes physiques (*holding, Handling, object presenting*)–, par lesquels l'enfant vise à maintenir, dans le registre psychique et symbolique, l'illusion d'une fusion archaïque à l'environnement maternant, alors même qu'il n'est plus physiquement au/en contact. Quant à l'objet transitionnel, il est mobile sur un plan moteur (le nourrisson le déplace et le place en l'utilisant ou en jouant), mais il est fusionné à l'environnement maternant sur un plan imaginaire, l'enfant peut donc s'appuyer psychiquement sur l'objet transitionnel pour faire l'expérience de la séparation physique. Ainsi, le nourrisson est passé de la « position » (*position*) dite anaclitique (fusionnée physiquement et psychiquement –dans le corps à corps, le corps du *caregiver* est le lieu du nourrisson qui en constitue le prolongement et psychique, soit la continuité) à la position séparée (physiquement et psychiquement), en passant par la position transitionnelle (séparée physiquement et fusionnée psychiquement –posé à côté du corps du *caregiver*, soit en contiguïté, il reste confondu psychiquement avec lui). Cette interprétation spatiale, centrée sur les faire avec l'espace de soins, lève le paradoxe exposé ci-dessus –soit, l'espace transitionnel comme négation de la séparation. Ainsi la créativité qui est en jeu dans le processus

physiquement et le maintient psychiquement. Le « *handling* » est la manière dont elle le contient dans la manipulation de soin. L'« *object presenting* » est la manière dont elle lui présente le monde objectal (parties des corps de la mère et du nourrisson, corps dans leur totalité ou objets inanimés).

¹⁷⁸ « The idea of a self, and the feeling of real that springs from the sense of having an identity » (Winnicott, 2005: 107).

¹⁷⁹ La destruction consiste pour l'enfant à placer l'objet hors de son contrôle magique, puis à reconnaître que celui-ci a survécu (à la disparition) quand il lui est à nouveau présenté par l'environnement maternant. Winnicott renvoie ici à cette expérience répétée jusqu'à épuisement (ou plutôt jusqu'au moment de l'apparition de la défaillance d'adaptation des parents), du petit enfant qui fait tomber les objets qu'il tient ou jette ces objets par terre, et que les parents ramassent et lui tendent à nouveau.

transitionnel (le processus paradoxal du « trouver/créer ») s'appuie sur un complexe évolutif d'expériences sensori-motrices faites au sein d'un agencement spatial relationnel et dynamique. Ce sont les éprouvés vécus par le nourrisson, dans l'interaction des soins prodigués par l'environnement maternel et de l'utilisation qu'il en fait, qui sont intériorisés et élaborés sous la forme primaire d'un « environnement interne »¹⁸⁰. Cette élaboration permet à Winnicott d'énoncer sa définition du sentiment d'exister : la « capacité d'être seul en présence » –soit, une définition spatiale de l'identité subjective dans laquelle la contiguïté corporelle (la co-présence), ne s'accompagne pas d'une dépendance narcissique de l'enfant à l'environnement, et devient condition de possibilité d'un vécu physique et psychique séparé. La notion existentielle d'« habiter » le monde vient alors, chez Winnicott (1975), définir le mode d'être-là associé à cette capacité –en l'absence de référence bibliographique dans le texte de Winnicott, il est difficile de suivre la filiation de cette notion existentielle jusqu'à Heidegger où l'habiter (« *Wohnen* ») correspond au mode d'être-là sur terre¹⁸¹, possiblement via la Daseinanalyse et la lecture des textes de L. Binswanger.

« La peau, source de perception donne-t-elle lieu à des représentations à la manière du symbolisme qu'on voit à l'œuvre à propos de l'objet anal ? Il y a lieu de le penser. » (Green, 2000: 221)

Les penseurs français de la transitionnalité complètent la pensée winnicottienne d'une théorie du processus de psychisation qui donne une place primordiale à la peau et au toucher dans les processus de créativité, et met les données haptiques et leur traitement imaginaire au principe des élaborations identitaires-narcissiques précoces. Anzieu, en particulier, récupère la double perspective relationnelle et spatiale ouverte par Winnicott en investissant, sans vraiment l'élaborer (Cupa, 2000), le concept d'attachement qu'il emprunte à John Bowlby (1978 [1969]) –psychiatre et psychanalyste anglais, membre du groupe des Indépendants, comme Winnicott. L'attachement est pour ce dernier un comportement du bébé qui vise à réduire sa séparation physique avec la mère –le bébé agit (cris, pleurs, mouvements) pour faire évoluer en retour le comportement de soins qui lui est destiné dans le sens du maintien de la proximité physique (ce qu'Anzieu appellera l'échopraxie). Pour Anzieu, il est aussi une pulsion qui, c'est le propre de la pulsion dans les théories psychanalytiques¹⁸², assure la

¹⁸⁰ Ainsi, la psychisation des expériences liées à la variation du *holding* facilite l'établissement d'un sentiment continu d'exister dans le temps et l'espace, ce que Winnicott appelle l'« intégration ». Le *holding* est intériorisé et élaboré comme le prototype du *continuum* spatio-temporel. Il a une fonction de soutien ou de maintien du moi. La psychisation des expériences liées à la variation du *handling* facilite la « personnalisation ». Le *handling*, en tant qu'enveloppe de sensations situées à la surface du corps et pénétrant de l'extérieur vers l'intérieur, constitue le prototype du « sentiment de résidence ». Il a une fonction de contenance du moi. La psychisation des expériences liées à la variation de l'*object presenting* facilite l'établissement de la séparation moi / non-moi, le « sentiment du réel ». L'*object presenting* a pour fonction d'assurer la permanence et la stabilité de la réalité extérieure. Les modalités de l'utilisation de l'objet par l'enfant varient elles aussi.

¹⁸¹ Selon Stock (2007: 104) : « Pour Heidegger (...), habiter signifie 'die Weise, wie die Sterblichen auf der Erde sind' (...), comme un 'Grundzug des menschlichen Daseins' (...), voire comme 'Bezug der Menschen zu Orten und durch Orte zu Räumen' (...). 'Menschsein heisst : auf der Erde sein als Sterblicher, das heisst : wohnen' (...) », qu'il traduit : « 'la manière dont les mortels sont sur la Terre' (...), comme un 'trait fondamental de l'être-là humain' (...), voire comme 'rapport des hommes aux lieux et par les lieux aux espaces' (...) ; 'Être humain signifie : être sur la Terre en tant que mortel, c'est-à-dire : habiter' ».

¹⁸² La pulsion est un « terme (...) employé par Freud à partir de 1905, il devient un concept majeur de la doctrine psychanalytique, défini comme la charge énergétique qui est à la source de l'activité motrice de l'organisme et du fonctionnement du psychisme inconscient. » (Roudinesco, 1997: 855). Selon Laplanche et Pontalis (1994

transposition au niveau psychique d'informations associées aux expériences haptiques que fait le bébé dans les situations de soins –où il est donc alternativement et même rythmiquement au contact et séparé de son environnement maternant. Dans la position « anaclitique », via le phénomène d'échotactilisme mère-enfant, cette pulsion investit d'abord l'environnement maternant et permet la construction primaire d'un « fantasme de peau commune »¹⁸³. Satisfaite quant à son but (protection, réconfort, soutien), elle apporte au nourrisson la base fantasmatique à partir de laquelle peut se construire l'élan intégratif et réflexif du Moi. Alors, secondairement, suivant le mouvement réflexif du toucher, aidée par la dégradation progressive de l'expérience du contact (séparation physique, défaillance d'adaptation maternelle) et l'interdit maternel de toucher (énoncés), la pulsion change d'objet, investit la peau même de l'enfant, entraînant la reconnaissance que chacun à sa propre peau (défusionnement) et l'effacement du fantasme de peau commune, et donnant lieu aux diverses figurations psychiques du moi précoce (le « Moi-peau »¹⁸⁴). La construction identitaire trouve ainsi à s'étayer doublement sur l'environnement maternant et sur la peau de l'enfant, dans une dynamique pulsionnelle (l'attachement) qui règle l'évolution spatiale de la situation de soin (l'échopraxie) tactilement éprouvée par la peau touchée/touchant et qui règle sa psychisation¹⁸⁵. Anzieu parle de la triple dérivation dont provient le Moi-peau : métaphorique (le Moi est métaphore de la peau), métonymique (le Moi et la peau se contiennent mutuellement comme tout et partie), et en ellipse (c'est une figure englobante à double foyer : l'environnement maternant, le nourrisson) –cette dernière est marquée par le trait d'union placé entre Moi et peau. Quant aux données transposées au niveau psychique, d'une part, elles sont pré-verbales, d'autre part, leur élaboration imaginaire adopte un mode figuratif (cf. Chapitre 2– 1.2.). L'ensemble s'apparente à un processus de lever topographique et de conversion de type cartographique d'images du corps (cf. plus loin).

« Le bébé a de cette enveloppe une représentation concrète, qui lui est fournie par ce dont il fait l'expérience sensorielle fréquente, à savoir la peau, une expérience sensorielle infiltrée de fantasmes. Ce sont ces fantasmes cutanés qui habillent son Moi naissant d'une figuration imaginaire certes, mais qui mobilise, pour reprendre une expression de Paul Valéry, ce qu'il y a de plus profond en nous et qui est notre surface. » (Anzieu, 1995: 82).

La peau associée au toucher –un sens non seulement relationnel mais réflexif¹⁸⁶– enregistre des informations haptiques, mais c'est aussi sur son modèle que ces informations

[1967]: 359), c'est « un 'concept-limite entre le psychisme et le somatique' : une sorte de délégation envoyée par le somatique dans le psychique (soit un 'représentant psychique') ». »

¹⁸³ Reprenant les propositions d'Anzieu, Roussillon (1999: 101) décrit avec le terme de « partage esthétique », qui « opère par le biais de micro-échanges et ajustements mimo-gesto-posturaux entre bébé et mère », ces développements sensori-moteurs de l'attachement qui sont à l'origine du fantasme de peau commune.

¹⁸⁴ « Par Moi-peau, je désigne une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps. Cela correspond au moment où le Moi psychique se différencie du Moi corporel sur le plan opératif et reste confondu avec lui sur le plan figuratif » (Anzieu, 1995: 61).

¹⁸⁵ « Le Moi-peau évoque à la fois le sens du toucher, mais aussi le mouvement actif qui met en contact le sujet avec une partie de lui-même aussi bien qu'avec l'autre. En outre, la métaphore sollicite la participation active, elle entraîne l'autre dans son transport, dans l'illusion créatrice d'une expérience commune et partagée. » (Séchaud, 1995: 7).

¹⁸⁶ Quand le bébé se touche, il se perçoit à la fois du dehors par la partie qui touche, et du dedans, par la partie qui est touchée.

sont élaborées en « images-sensations »¹⁸⁷. Les fonctions du Moi-peau sont, en effet, dérivées des fonctions biologiques de la peau. Les trois principales fonctions reconnues sont : la « fonction de contenance » dérivée de l'enveloppe cutanée (qui retient à l'intérieur et unifie) et sa « figuration de sac » ; la « fonction d'individuation » dérivée de la surface cutanée (qui fait limite entre dedans et dehors et qui protège) et sa « figuration d'écran » ; la « fonction de communication » dérivée de la différenciation face interne / face externe de la peau (qui fait interface dans les échanges et les filtre) et sa « figuration de tamis ». Ces diverses figurations sont donc des élaborations intermédiaires des processus de différenciation moi/non-moi (bébé/environnement maternant) et de différenciation entre le moi psychique et le moi corporel. Elles peuvent ne pas être suffisamment élaborées psychiquement quand l'environnement maternant ne soutient pas adéquatement le processus de symbolisation figuratif des données haptiques –les images-sensations sont alors les « signifiants formels » d'une première construction identitaire défaillante, des aléas des processus de différenciation précoces (« Moi-peau passoire », « Moi-peau carapace », etc.).

« 'Tout se joue, à tout moment, entre le corps et l'espace, et il n'y a pas de vie mentale qui ne soit l'échange entre les deux, au travers d'un système de relation, ainsi le nomme-t-on, que l'organisation musculaire possède la faculté de connaître et reconnaître en même temps que le pouvoir de réunir et d'agir. (...) L'éprouvé musculaire se fait peu à peu plus discret, mais demeure toujours fidèle à supporter les autres modalités sensorielles d'appréhension objectale dans leur discontinuité, à les lier dans le secret et à leur apporter des preuves aussi bien qu'à les conduire.' Ainsi s'exprimait Augutin Jeanneau (...) Dans cette 'intimité de nos profondeurs passées', l'éprouvé musculaire est, bien sûr, le résultat de tensions et mouvements s'organisant dans les premières interrelations. » (Haag, 1991: 73).

Dans une perspective parallèle mais à une échelle micro, G. Haag (1991) – pédopsychiatre et psychanalyste d'enfants, spécialiste de l'autisme– a travaillé ces conditions relationnelles et cutanées de la production des images-sensations du corps placées au fondement de l'identité subjective, en mettant en avant les rôles de l'éprouvé musculaire et de la rythmicité (l'alternance contact/séparation dans les soins) dans la construction des figurations précoces du Moi. Elle s'est intéressée tout particulièrement aux conditions du passage d'une première image-sensation bidimensionnelle, surfacique (le « fond tactile adhésif » ou « le premier contenant binaire simple »), levée de la position anaclitique (« l'arrière-plan » maternel) –soit, une figuration liée à une illusion de continuité fusionnelle–, à une image-sensation tri-dimensionnelle du corps dans laquelle l'éprouvé de la profondeur permet la construction d'une figuration de moi-contenant, apte à contenir des contenus psychiques : « le problème est celui du moment et de la manière dont s'invagine le moi-surface pour donner à l'image du corps un vécu d'enveloppe circulaire. » (Haag, *ibid.*: 74-75). Selon cette auteure, la psychisation de la contenance chez le nourrisson s'élabore à partir des sensations liées à l'investissement dans l'objet-environnement, puis réflexivement sur son propre corps, des plis et pliures corporelles –notamment l'investissement des articulations– ; puis à partir de celles liées à la « présence latérale » (de l'objet-environnement et, réflexivement, de son hémicorps) ; sensations permettant le développement de figurations de pliure, puis de reliure (soit, pliure + axe) –« formes très primitives et très essentielles de la

¹⁸⁷ Pour Anzieu, s'il existe bien des formes de transmodalité entre les sens et les informations qu'elles fournissent au psychisme en cours d'élaboration, c'est bien la peau associée au toucher qui donne le modèle organisateur du Moi précoce (voir Roussillon, 1999).

capacité contenante » (*ibid.*: 78). La rythmicité de l'alternance présence/absence de l'objet-environnement, éprouvée à travers les sensations de contact/séparation, permet l'installation de l'autoréflexivité des investissements du corps propre sur une base régulièrement supportante et reconfirmante ; à la rythmicité des soins correspond l'alternance des constructions primaires et secondarisées. L'échec de ces primo-symbolisations figuratives (« l'en-deça de la pliure ») « ne peut être que la nécessité vitale de rester collé en surface dans l'adhésif pathologique, où il n'y aurait qu'un seul feuillet, impossible à dédoubler sans arrachement comme si, dans une séparation cellulaire, on tirait avant que la zone commune de la membrane ne soit dédoublée » (*ibid.*: 79).

Ainsi, pour le courant transitionnel en psychanalyse, le problème qui fonde la psychogénèse, c'est la séparation et l'écart entre les corps (nourrisson et environnement maternel), et la créativité transitionnelle est un processus de gestion physico-psychique de la distance –soit, (l'acceptation de) la fin du contact fusionnel ou la fin de l'adhérence psychico-physique associée à la position anaclitique, dans la production de symbolisations primaires auto-contenantes, mobiles, puisque attachées au corps propre, et mobilisables dans la séparation. Par conséquent, la question de la dépendance primaire à l'environnement-objet renvoie à l'inaboutissement ou à l'échec de la gestion psychique de la distance chez les personnalités narcissiques-identitaires du fait du dysfonctionnement spatial du dispositif de soins et de l'entre-jeu. Elle se marque par le maintien d'un imaginaire adhésif (ou fusionnel), manifesté par des « fixations symbiotiques ». Elle se manifeste par une pathologie de l'agir de ces personnalités qui tentent répétitivement de produire du lien (dans la séparation) à la place du contact fusionnel (cf. les « actes-signes corporels » d'Anzieu ou les scénarios agis de Roussillon –Chapitre 2– 1.2.). Ces personnalités tendent à remettre en jeu cette problématique spatiale, sous forme de scénarios relationnels spatialisés, dans des situations de transfert où la dimension spatiale est primordiale, via des agir corporels faisant symptômes et servant de moyens de réparation de ce qui a été non ou mal symbolisé (cf. Chapitre 2– 1.2.). Elles cherchent à obtenir auprès d'un environnement-objet transférentiel, la reconnaissance de leur problématique spatiale, ainsi que des réponses facilitant la reprise du processus de symbolisation et le vécu séparé. Dans un texte publié dans le numéro de la revue *L'Arc* (1977) consacré à Winnicott, M. Khan (1977) construit une double métaphore spatiale pour rendre compte de l'« état transitoire d'expérience » (*ibid.*: 52) : « lying fallow » (traduit en français par « être en jachère »), associe « lying » (reposer) et « fallow » (terre en jachère¹⁸⁸). Le premier terme renvoie à la dimension spatiale de la position anaclitique originelle (reposer sur) et le second, du fait du jeu de mot avec « fellow », à la disposition psychique de l'enfant par laquelle il élabore un contenant primaire, soit la créativité dynamique associée à cet état transitionnel (la jachère est une situation transitoire dans un processus de culture de la terre par rotation). Les deux termes associés renvoient au vécu de double enveloppement (la surface maternante sur laquelle l'enfant repose, la surface corporelle de l'enfant qui est informée par le contact avec la première et qui est auto-investie) à partir duquel se construit réflexivement l'identité narcissique en « représentant de forme ». L'identité subjective est nouée à la spatialité de la manière de faire performative avec l'espace de soin. On retrouve là, au plus originel et au plus intime de l'individu, dans la construction narcissique-identitaire de sa subjectivité, les préoccupations de la géographie française contemporaine autour du

¹⁸⁸ Khan (*ibid.*: 52) donne la définition du terme dans le texte : « Terre qui est bien labourée et hersée, mais qui n'est pas ensemencée pendant une ou plusieurs saisons ».

problème de la distance (Lévy, 2003₃ ; Lussault, 2007) et, au-delà, sur l'existence fondamentalement spatiale de l'homme¹⁸⁹ (Lévy, 2003₂, 2003₃ ; Lussault, 2003b ; Lévy et Lussault, 2003 ; Lussault, 2007). C'est ce que j'avais tenté d'exprimer, maladroitement, à travers une définition transitionnelle de la sexualité comme « situation de transfert », dans l'article « sexualité » du *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* (Volvey, 2003b₅) –celle-ci y était rapportée à une spatialité originaire, archaïque. D'autre part, la construction de l'identité subjective dans un processus qui vient s'étayer, dans l'expérience vécue du contact et de la séparation, sur la double enveloppe de l'environnement-objet et de la surface tégumentaire de la peau, non seulement est relationnelle –elle ne dépend pas de l'activité fantasmatique d'un noyau psychique déjà-là et omnipotente (cf. Chapitre 2– 1.3.)–, mais correspond à un mouvement centripète –c'est-à-dire que l'identité se construit depuis la périphérie vers le centre. Par ailleurs, la créativité transitionnelle est réglée par la pulsion d'attachement, ce qui tend à nouer ensemble espace/attachement/symbolisation via les agir, de sorte que l'environnement-objet maternant constitue le lieu-originaire mais aussi le lieu-horizon des personnalités narcissiques-identitaires, tandis que, dans les situations de transfert, elles remettent en jeu physiquement le problème de la séparation pour dépasser psychiquement la position anaclitique. Rappelons que pour Roussillon (2001, 2008) cette remise en jeu, dans le cadre de la cure, se fait autour de l'« objeu » –objet malléable, utilisable à la fois comme objet pour symboliser et objet à symboliser, puisqu'il contient symbolisée en lui la problématique relationnelle inconsciente du sujet–, objeu qui peut être aussi bien le thérapeute, que l'espace de jeu ou les exercices relationnels proposés dans le cadre de la cure (cf. Chapitre 2– 1.3.). Si cette remise en jeu dans des situations de transfert est particulièrement vraie pour les personnes souffrant d'une pathologie narcissique-identitaire, bénigne ou sévère, dont on a vu qu'elles étaient dominantes aujourd'hui dans les cabinets d'analystes, c'est vrai aussi de toutes les formes de reconfirmation de l'identité-narcissique associées aux thérapies de soins et de confort à base corporelle, aujourd'hui en inflation (cf. Chapitre 2– 1.3.). Au point que, selon Anzieu, ce contexte psychopathologique dessine les contours d'une tâche sociale pour la psychanalyse de la fin du 20^{ème} siècle et début du 21^{ème}, qu'il énonce en des termes spatiaux, voire géographiques :

« Ainsi, une tâche urgente, psychologiquement et socialement, me semble-t-elle être celle de reconstruire les limites, de se redonner des frontières, de se reconnaître des territoires habitables et vivables –limites, frontières à la fois qui instituent des différences et qui permettent des échanges entre les régions (du psychisme, du savoir, de la société, de l'humanité) ainsi délimitées. » (Anzieu, 1995: 28).

Ainsi un autre grand thème de la géographie contemporaine, la question de la dimension spatiale de l'identité à travers l'attachement au lieu, soit la territorialité, l'habiter, etc., se trouve consolidé à un niveau individuel et au niveau collectif –*a minima* au niveau de l'agrégation des identités individuelles, mais aussi au-delà compte tenu du caractère relationnel de l'activité symboligène et du caractère centripète de la construction identitaire, favorables à la production de ce qu'Anzieu appelle « l'illusion groupale » (soit la recherche par les groupes d'un état fusionnel collectif) par ce que Kaës appelle l'« appareil psychique groupal ». Plus encore, les construits spatiaux qui lui sont associés (territoires, limites, frontières, etc.) et qui constituent des objets disciplinaires de la géographie, peuvent alors être

¹⁸⁹ *La distance intime* est le titre qu'A. Delourme (1997), psychologue praticien d'une thérapie émotionnelle et corporelle très informée de transitionnalité, a donné à l'ouvrage qui expose sa pratique et les principes théoriques de celle-ci.

instaurent les conditions spatiales de la psychogenèse en opérateurs de la cure. Ainsi, si la métaphore qui permet à Freud d'ordonner la nécessaire immobilité de l'analysant dans la cure par la parole bâtie sur le modèle du rêve, est paysagère : « Comportez-vous à la manière du voyageur qui, assis près de la fenêtre de son compartiment, décrirait le paysage tel qu'il se déroule à une personne placée derrière lui » (cité in Widlöcher (2008: 55), on peut se demander si celle qui convient à la description des situations transitionnelles ne serait pas territoriale. La psychanalyse transitionnelle dans son ensemble reconnaît une place au corps éprouvant-agissant et à « l'espace analysant » (Roussillon, 1995a), le processus analytique étant compris comme une relation vivante entre des corps qui interagissent dans le cadre d'un dispositif qu'ils mobilisent comme ressource spatiale d'une relance de la créativité et qu'ils configurent en retour. Anzieu (1997: 212-213) attire, par exemple, l'attention sur ces espaces « de l'entre-deux » (hors cabinet / dans le cabinet) du cabinet de l'analyse, le couloir, le vestibule, la salle d'attente, le pas de porte, dans lesquels les scénarios trouvent un lieu facilitant où se rejouer à travers des actes-signes corporels, et appelle à leur reconnaissance comme éléments du dispositif de cure. C'est par l'éprouvé et la psychisation de cette expérience relationnelle spatialisée dans des scénarios agis (performativité –au sens anglais de *performance*) dans et avec le cadre et le thérapeute (relationnalité), que la réparation ou la reconfirmation du sentiment de soi (identité subjective) se réalise. La thérapie transitionnelle a donc conçu pour cela toute une série de cadres cliniques depuis la thérapie de groupe (Kaës, 1997 ; Anzieu et Martin, 2007 [1968]) et particulièrement le psychodrame analytique chez l'enfant, l'adolescent et l'adulte (Anzieu, 1979, 1997 ; Kaës *et al.*, 1999 ; Villier, 2000 ; Widlöcher, 2003), l'art thérapie (Lecourt, 1987), etc., tandis que d'autres techniques, comme celle du *pack* (Delion, 1998 ; Anzieu, 1995), sont aujourd'hui réinterprétées d'un point de vue transitionnel, comme *packing*. Le psychodrame analytique groupal, qu'Anzieu appelait « des jeux de place dans l'espace » (in Villier, 2000: 300), emprunte au drame théâtral le scénario joué par des personnages (entre 4 et 10 environ). L'espace thérapeutique est partagé en deux entre un « espace de parole » et une « aire de jeu » (Villier, 2000: 301, s'y réfère comme à « l'espace géographique » auquel les consignes confèrent la dimension d'espace analytique), tandis que le temps thérapeutique est organisé en trois moments correspondant à des occupations successives de ces espaces : le temps de l'établissement du scénario groupal dans l'espace de parole, celui de la mise en jeu dans l'aire de jeu, celui de la reprise élaborative dans l'espace de parole. La mise en jeu dans l'aire de jeu, correspond à un moment de suspension de la parole organisée pour donner toute leur place aux corps et permettre leur mise en mouvement dans un jeu improvisé sur la base du scénario préalablement défini. Le thérapeute peut participer au jeu, dans ce cas sa participation est considérée comme une « interprétation par le jeu ». Le *packing* est un traitement psychiatrique réalisé par des équipes thérapeutiques dans un cadre hospitalier, pour des patients autistes, état-limites ou psychotiques en grande souffrance psychique. Cette technique correspond à la mise en place d'une double enveloppe autour du patient, la première thermique et tactile, est une enveloppe ajustée de linges humides et froids qui sollicite à l'extrême les ressentis sensoriels de celui-ci sur toute la surface de son corps, la seconde « sociale », est formée par l'équipe thérapeutique qui entoure le patient, lui parle et le touche –les membres de cette équipe ont fait sur eux-mêmes l'expérience du *pack*. Le principe thérapeutique du *packing* est d'instaurer un jeu entre les deux enveloppes par le processus du réchauffement progressif de l'enveloppe textile, afin d'aider le patient à faire à l'envers le chemin de la transitionnalité jusqu'à l'expérience du lien avec le groupe présent

qui l'entoure, à partir du ré-étayage d'un fond identitaire sur le ressenti adhésif, à partir d'une confirmation narcissique au contact du linge.

Compte tenu d'une part, de la dynamique figurative des processus transitionnels décrite par la théorie transitionnelle de la créativité, et d'autre part, du rapport de la géographie aux pratiques graphiques et aux images, je souhaite m'arrêter un instant sur les techniques graphiques mises en place par des thérapeutes transitionnels, notamment Winnicott, M. Milner et S. Tisseron. Le rapport personnel, quotidien, de Winnicott au dessin est mis en avant par tous les ouvrages de synthèse portant sur son œuvre (*L'Arc*, 1977 ; Clancier et Kalmanovitch, 1999), quant à la méthode thérapeutique du *squiggle*¹⁹⁰, ce dernier la décrit dans *La consultation thérapeutique et l'enfant* (Winnicott, 1971).

« Pour entrer en contact avec les enfants, D. W. W. avait mis au point une méthode : le jeu du squiggle. La traduction française de ce mot par « griffonnage » ou « gribouillis » n'est guère satisfaisante, car elle entraîne avec elle une idée d'obscurité, de confusion. Il s'agit, en fait, de quelques traits esquissés sur le papier tantôt par l'analyste, tantôt par l'enfant, et que chacun, à tour de rôle, s'efforce de compléter pour lui donner un 'sens'. A la faveur de ce processus, un échange se produit, un 'espace transitionnel' se découvre, partagé par l'enfant et l'analyste (...). Comme l'écrit D. W. W. lui-même, c'est 'un moyen d'entrer en contact avec l'enfant... On peut effectivement, en partant des dessins de l'enfant et de nos dessins à tous les deux, trouver le moyen de *faire naître le cas à la vie*. (...) 'Faire naître le cas à la vie' : l'expression pourrait être reprise pour caractériser, d'une façon plus générale, la technique de *holding*, utilisée par D. W. W. avec les adultes, » (Pingaud, 1977: 1-2).

Reconnaissant parallèlement à Anzieu la dynamique figurative des processus transitionnels, Tisseron (1995, 1996) a théorisé le principe d'une « activité psychique imageante » dans la transformation de sensations cutanées en représentations primaires du Moi, des images du corps qui synthétisent la « nébuleuse subjective » et servent de fondement à l'identité narcissique. Il les appelle « schèmes de transformation » (fonction d'union-séparation) et « schèmes d'enveloppe » (fonction de contenance). Selon cet auteur, en cas de défaillance des représentations primaires du Moi, les schèmes peuvent devenir les objets mêmes d'une activité figurative que l'enfant déploie dans une tentative pour assurer leur installation dans le psychisme en tant que modèles stables et fiables. C'est cette tentative qu'il nomme l'activité psychique imageante et ses produits des « images de schèmes » concrètes. Celles-ci tendent alors à remplacer partiellement l'interaction dyadique (nourrisson/environnement maternel) en tant que base expérientielle du processus de symbolisation : elles deviennent des matrices pour une symbolisation substitutive. Renouant avec la thérapie graphique conçue par Winnicott pour les enfants, il a placé cette activité au cœur de sa pratique thérapeutique centrée sur le dessin (et le modelage) et destinée à la reconstruction d'images de schème défaillantes.

« Les partisans et les adversaires de l'image partagent la même erreur : ils considèrent l'image d'un seul de ses points de vue, celui du sens. Notre compréhension de l'image souffre d'un excès de sens ! L'occident a appris à traiter les images comme des signes. (...) L'approche de l'image en terme de 'signe', qui nous paraît pourtant 'naturel', fait obstacle à la compréhension des relations complexes que nous y nouons. [Plus loin] J'ai proposé le schéma suivant [Tisseron, 1995] : le geste de la main qu'implique la réalisation d'une trace permet

¹⁹⁰ « In the squiggle game I make some kind of an impulsive line-drawing and invite the child whom I am interviewing to turn it into something, and then he makes a squiggle for me to turn into something in my turn » (Winnicott 2005 [1971]: 22).

l'appropriation, en un temps et en un lieu privilégiés et reproductibles, d'impressions sensorielles diffuses. Cette appropriation assure l'accès à une représentation de soi équivalente à celle du miroir, mais organisée à partir de l'investissement sensori-moteur. Mais cet investissement n'est lui-même soumis à la maîtrise qu'en liaison avec des puissants enjeux affectifs organisés autour de la contenance et de la transformation. (...) Les premiers traits constituent donc le lieu privilégié du passage de la symbolisation sensori-affectivo-motrice (où l'émotion reçoit une première symbolisation à travers un geste) à une symbolisation en signe. (...) Les expériences psychiques qui y reçoivent plusieurs formes successives de symbolisation sont celles de la fin de la symbiose primitive mère-enfant et de l'acceptation de la séparation. Ce sont ces caractéristiques du trait qui font que certains sujets –et peut-être virtuellement tous– ont la possibilité de retrouver un minimum de repères grâce au geste de dessiner. Ce geste intervient également dans la constitution du système psychique comme espace contenant définissant un 'dedans' et un 'dehors' et dans la maîtrise des affects associés à cette situation. » (Tisseron, 1996: 7 et 22).

C'est moins l'intention de représentation qui l'intéresse, que le complexe sensori-affectivo-moteur engagé par le geste de tracer sur une feuille de papier (ou un bloc de terre) qui sert de champ d'action à celui-ci et le supporte, dont les traces concrètes sont moins liées à la représentation d'objets, qu'à la représentation d'un processus de psychisation des éprouvés musculaires et haptiques associés à ces agir graphiques. Il établit alors une typologie des traces dessinées du point de vue du mouvement dont elles procèdent et du schème qu'elles instaurent ou de ce qu'elles permettent de psychiser : balayage (ligne) pour l'union-séparation, forme circulaire ou ovoïde (surface) pour la contenance, inclusion de motifs (points, etc.) pour les contenus.

« Tout d'abord, il ne peut y avoir d'inscription sur une surface réceptrice si celle-ci n'est pas investie comme un lieu possible d'accueil et de transformation des traces. La mise en forme de la pensée nécessite à tout moment la possibilité d'une forme contenant dans laquelle la pensée du créateur puisse être projetée puis ramenée à lui. Ce mécanisme suppose que la forme contenant puisse être investie de deux façons complémentaires : comme métaphore du corps maternel qui est le contenant originaire, tant physique que psychique, de chacun (c'est le domaine des investissements d'attachement) ; et comme métaphore du corps propre (c'est le domaine des investissements narcissiques et sexuels). Ensuite, de même que les différentes sensations cutanées, musculaires et toniques sont peu à peu intégrées en ensembles cohérents, les différentes intuitions de celui qui écrit sont rassemblées sur le papier. (...) ce rassemblement fait intervenir le passage d'une profondeur à une surface. La profondeur du corps perçu est périphérisée à la surface du psychisme tout comme les sensations liées aux organes profonds sont projetées sur la surface corporelle. (...) L'œuvre n'est pourtant pas un équivalent *statique* de la peau de l'artiste (sa simple projection sur la surface de papier) (...). Mais elle en est un équivalent *dynamique*, dans la mesure où les processus qui constituent l'œuvre en ensemble continu sont équivalents à ceux qui constituent la surface de l'enveloppe corporelle. Celle-ci connaît trois moments successifs : tout d'abord, les sensations reçoivent une première inscription où chacune est inscrite pour son propre compte. Puis ces inscriptions sont reliées entre elles et leur mise en relation dégage des axes de sens qui sont les points de départ de l'évolution ultérieure. Enfin, la découverte de l'image de soi dans le miroir vient procurer à l'enfant une anticipation imaginaire de sa forme globale. » (*ibid.*: 23-24).

Cette activité relève de la problématique générale de l'utilisation de l'objet, et ses produits, des phénomènes transitionnels, tandis que la feuille de papier (première enveloppe) et le *holding* thérapeutique (deuxième enveloppe) ont à voir avec la dimension spatiale du cadre clinique qui est mobilisée et ré-agencée via les agir de l'analysant. Cette levée psychique d'une image de corps dans le geste graphique étayé et cadré par la feuille et le *holding* thérapeutique, la typologie des traces (points, lignes, surfaces) dont la synthèse sur la

feuille de papier est renvoyée en miroir au dessinateur, évoquent une véritable « somacartographie » (Volvey, 2012a : 121), qui vient compléter la somatopographie évoquée plus tôt à propos du Moi-peau. Elle est une clé d'interprétation fructueuse du rapport entre image du corps et image de la terre (cf. 5– 3.2.), que j'ai abordé plus tôt (cf. Chapitre 2– 4.3. – voir aussi Volvey, 2003a).

« Winnicott nous propose de considérer le cadre analytique comme une symbolisation, une métaphore de la relation parent-enfant. Conjointement, il nous invite à le considérer comme un dispositif privilégié d'observation. On voit ici le paradoxe : il s'agit de recréer un modèle qui supposera le contact le plus intime entre l'enfant –il faudrait même dire l'infans– et la mère, et exclure tout contact direct par des voies autres que psychiques. Ce dernier point est commun à toute pratique analytique. La contradiction est portée ici à son point le plus extrême parce que l'analyse vise à créer une situation où le contact physique est la condition nécessaire de la communication entre l'infans et l'objet. Tout le monde sait aujourd'hui ce qu'est le *holding*, – mot intraduisible : un cadre externe, une nidation extra-corporelle, après la vie intra-utérine. Or il va s'agir de *créer* un holding sans contact immédiat, métaphore du holding primaire. » (Green, 1977: 4-5).

Cependant, si le *holding* est bien devenu la notion qui définit la clinique transitionnelle en général, l'intégration du toucher dans la cure psychanalytique reste en revanche problématique, compte tenu de la définition originelle de celle-ci comme cure par la parole. Ainsi, Anzieu (1995, 1997) réaffirme et ré-élabore l'interdit freudien du toucher, comme ce qui s'oppose spécifiquement à la pulsion d'attachement, impose le renoncement au primat des plaisirs de peau pour conditionner le fonctionnement de la cure sur un mode réflexif et verbal. Il met en avant le rôle des interdits de toucher énoncés par les parents au petit enfant, comme ce qui facilite chez l'enfant l'abandon de la position adhésive et de la symbolisation infra-verbale (échopraxique, écotactile) qui lui est associée, et comme ce qui accompagne le développement consécutif d'une symbolisation secondaire verbale –outil de communication dans la séparation reconnue et acceptée par tous. L'environnement maternel n'est pas, dans la relation de soins, qu'une présence échoïsante, il est aussi présence signifiante qui non seulement agit les représentations qui font sens pour lui, mais les énonce. Anzieu promeut donc le travail thérapeutique avec l'enveloppement sonore associé à l'empathie –une technique qui permet, selon lui, de s'entre-toucher émotionnellement et de « réaliser des équivalents symboliques des contacts tactiles défailants » (Anzieu, 1995: 166). À côté de ce qu'il appelle les « invariants psychanalytiques¹⁹¹ », il distingue donc des moments plus ou moins conformes à la méthode analytique, qui correspondent aux types de spatialisation du cadre (matérialisation de l'aire transitionnelle ou pas¹⁹²), aux types de rapport spatiaux (face-à-face ou pas) et d'interaction (présentation ou dépôt d'un matériel non verbal ou pas) entre

¹⁹¹ « La neutralité bienveillante [du thérapeute] (...), l'absence de toute gratification réelle à ses désirs sexuels, agressifs ou autodestructeurs, le recours quasi exclusif de la part du psychanalyste à la parole (éventuellement préparée ou accompagnée par des expressions corporelles ou des gestes de nature nettement symbolique), la compréhension de tout ce qui se passe dans la séance comme matériel transférentiel, la perlaboration du contre-transfert constituent des *requisit* imprescriptibles de l'analyse, fut-elle classique ou transitionnelle. » (Anzieu, 1997: 206).

¹⁹² À propos des formations en psychologie Anzieu (1997: 213) écrit « il est souhaitable que le lieu du séminaire ou de la session soit marginal (entre ville et campagne, entre travail et loisirs) par rapport à la vie sociale et professionnelle quotidienne et qu'en plus des salles de réunions, l'emplacement comporte des coulisses, des annexes, un jardin, un parc, un sas, ou même une simple différenciation interne de l'espace par un paravent, un rideau, toutes configurations spatiales aptes à matérialiser une aire potentielle où la symbolisation et la créativité puissent se développer ».

analysant et thérapeute différenciés, au point qu'il est parfois difficile de savoir si les techniques transitionnelles sont des amonts non analytiques des techniques psychanalytiques –comme les phénomènes que la transitionnalité théorise sont des processus et des produits primaires– ou des moments analytiques. Ainsi, à propos de la cure de Mme Oggi (cf. Chapitre 2– 2.2.), il écrit :

« Le Moi psychique était chez Mme Oggi mal différencié du Moi corporel. (...) toucher la peau de l'autre et être touchée sur sa peau par l'autre restait pour elle une nécessité constante pour se sentir assurée dans son être. C'était rétablir le premier échange signifiant entre le corps de l'enfant et le corps de la mère ; échange qui avait été défailant avant l'abandon par celle-ci ; c'était recoller à elle sa mère disparue. Non seulement son psychanalyste put, par des interprétations appropriées, lui en donner acte mais il lui fournit la possibilité de trouver dans l'échange de paroles vraies avec lui une équivalence symbolique des contacts corporels primordiaux. (...) L'exposé par Raymond Kaspi de la cure de Mme Oggi (...) montre notamment qu'avant de pouvoir mettre en mots acceptables et utilisables par l'intéressée, le sens de ces actes-signes de la patiente (ici sa demande corporelle de toucher et d'être touchée), il convient éventuellement de passer par une étape intermédiaire, celle du simulacre corporel. Le psychanalyste 'transitionnel' a *fait semblant*, par un geste symbolique de toucher le corps entier de sa patiente allongée, sa main restant à plusieurs centimètres au-dessus de ce corps et s'attardant successivement sur chaque partie sauf sur les zones sexuelles, de façon à envelopper l'ensemble de la surface de la peau et à fournir à l'intéressée une représentation pré-symbolique de son unité corporelle. Mon expérience du psychodrame analytique et ma théorie du Moi-peau m'avaient fait suggérer à R. Kaspi d'agir ainsi. Mais c'est en se fiant à sa propre expérience de la relaxation d'inspiration psychanalytique qu'il a pu le faire avec naturel et assurance. En effet (...) le relaxateur psychanalyste termine l'induction en désignant la peau dans son ensemble, comme costume adapté à chacun, comme enveloppe qui retient la chaleur de s'échapper, et c'est par les mots qu'il communique au patient cette peau. la relaxation ainsi conçue est bien une forme d'analyse transitionnelle : elle opère par établissement d'une peau de mots. » (Anzieu, 1997: 197).

En revanche, on voit bien fonctionner dans ce schéma de cure, le voyage transitionnel entre les états (fusionnel, transitionnel, culturel) que décrit Winnicott, car même si le déroulement normal de la cure doit tendre vers le développement de processus secondaires (c'est le principe de la progressivité de la cure), les moments ne sont pas distribués dans le temps de la cure suivant une linéarité temporelle –ces moments ne sont pas des stades. Par ailleurs, Anzieu reconnaît néanmoins le rôle que le toucher peut jouer dans les pratiques thérapeutiques dites émotionnelles et corporelles (Prayez, 1994 ; Delourme, 1997), où il sert à installer des « enveloppes de secours » permettant provisoirement de « reconfirmer [...] par des expériences concrètes [le] sentiment de base d'un Moi-peau » (Anzieu, 1995: 137). Par conséquent, à côté de la justification théorique de l'interdit du toucher dans la cure (le dépassement de la position anaclitique et de la communication infra-verbale dans la position séparée et la communication verbale) et de sa logique transitionnelle (contrairement à l'interdit freudien, les raisons de l'interdit anzieuien ne sont pas sexuelles), on peut aussi interpréter cette réaffirmation de l'interdit du toucher comme un phénomène de défense du « territoire » de la psychanalyse face aux thérapies émotionnelles et corporelles en pleine expansion –le toucher faisant alors « frontière » dans le cadre, et une fidélité, qui caractérise toute la psychanalyse, aux textes freudiens.

« Cette capacité peu commune... de muer en terrain de jeu le pire désert » (M. Leiris, cité en exergue de l'introduction à l'édition française de *Jeu et réalité* –Pontalis 1975: VII).

Le cadre thérapeutique n'est pas la seule « situation de transfert » où se rejoue la problématique spatiale des personnalités narcissiques-identitaires ni la seule situation permettant à la dimension narcissique d'une personne d'être reconfirmée. Je me propose d'étudier dans les deux sous-parties suivantes l'art et la géographie, à travers la pratique de terrain (*fieldwork*) que j'ai mise en évidence pour le premier et dont j'ai réévalué l'expérience et l'enjeu identitaire pour la seconde, comme des disciplines dont les normes pratiques contemporaines offrent les conditions de situations de transfert pour un voyage transitionnel, pour la reconstruction ou la consolidation de l'identité subjective (narcissique). Puis, c'est dans cette perspective subjective et spatiale que je retrouverai alors le cognitif à partir de l'idée d'un régime haptique (ou transitionnel) de connaissance commun à ces deux disciplines. Ceci viendra de compléter mon approche théorique des *transitionnelles géographies*.

5– 3.2. *Transitionnel art (trois études de cas)*

Deux auteurs, à ma connaissance, ont rapporté leur analyse de l'art contemporain aux notions de contact et de tactilité (Bourriaud, 2001) et à la transitionnalité (Biset, 2007) pour rendre compte de son caractère relationnel. Plus précisément le second tente d'élaborer avec une référence à Winnicott la perspective tactile ouverte par le premier –qui, pour sa part, ne propose pas d'outils pour penser cette dimension proxémique de la relationnalité, qu'il met en avant.

« Chacun des artistes dont le travail relève de l'esthétique relationnelle possède un univers de formes, une problématique et une trajectoire qui lui appartiennent en propre : aucun style, aucune thématique ou iconographie ne les relie entre eux. Ce qu'ils partagent est bien plus déterminant, à savoir le fait d'opérer au sein d'un même horizon pratique et théorique : la sphère des rapports inter-humains. Leurs œuvres mettent en jeu les modes d'échange sociaux, l'interactivité avec le regardeur à l'intérieur de l'expérience esthétique qu'il se voit proposer, et les processus de communication, dans leur dimension concrète d'outils servant à relier des individus et des groupes humains entre eux.

Tous œuvrent donc au sein de ce que l'on pourrait nommer la sphère relationnelle, qui est à l'art aujourd'hui ce que la production de masse était au Pop art et à l'art minimal.

Tous ancrent leur pratique artistique dans une *proximité* qui, sans déprécier la visualité, relativise la place de celle-ci dans le protocole de l'exposition ; l'œuvre d'art des années quatre-vingt-dix transforme le regardeur en voisin, en interlocuteur direct : si la plupart des artistes apparus dans les années quatre-vingts (...) mettaient en valeur l'aspect visuel des médias, leurs successeurs privilégient le contact et la tactilité. Ils privilégient l'*immédiateté* dans leur écriture plastique. [Plus loin] Les objets et les institutions, l'emploi du temps et les œuvres, sont à la fois, le résultat des rapports humains –puisqu'ils concrétisent le travail social– et des producteurs de relations –puisqu'ils organisent en retour des modes de sociabilité et régulent les rencontres interhumaines. » (Bourriaud, 2001: 45 et 50).

Pour Bourriaud, l'art relationnel, c'est-à-dire l'ensemble des pratiques artistiques qui établissent la « sphère des relations humaines comme lieu de l'œuvre d'art » (*ibid.*: 46), cherche à travers l'établissement du contact, jusqu'à la tactilité, un moyen pour former des « espaces-temps relationnels, des expériences interhumaines », pour « inventer des relations possibles avec ses voisins au présent » plutôt que « faire chanter les lendemains » (*ibid.*: 47). C'est dans cette perspective, en référence directe à l'esthétique relationnelle de Bourriaud, que Biset (2007) recourt à la notion winnicottienne d'« espace potentiel » (mais sans établir

de rapprochement avec les théories haptiques de la transitionnalité) pour définir les conditions de fonctionnement des œuvres relationnelles.

« Pour mieux approcher cette vision d'un art véhiculant des aspirations relationnelles fréquemment perçues comme un moyen de dépasser le sentiment de désenchantement du monde, soucions-nous de mettre en perspective le projet communautaire de ces pratiques dans le prolongement mais surtout en rupture avec l'un des symptômes majeurs des enjeux idéologiques des années 1960 et 1970 (...) à savoir l'idéal d'un art à portée finaliste et sociale, destiné à nous aider à comprendre et à transformer le monde. C'est une évidence, l'importance de l'acte et la démarche de socialisation de l'art, chères à certains modes participatifs des années 1960 et 1970, restent d'actualité dans les pratiques relationnelles actuelles, mais ce seul reste ne suffit pas à les confondre. En effet, si toute une génération d'artistes s'est exilée de l'espace sacralisant du musée pour produire des espaces et des temps de créativité témoignant d'une approche utopique de l'union entre l'art et la vie, la tendance relationnelle telle que la perçoit Bourriaud tire précisément son 'succès' de cet espace institutionnel de l'art. C'est sciemment que, dans un contexte de réconciliation entre artiste et institutions, l'esthétique relationnelle jouit du contexte particulier où s'expose l'art ; elle tire ainsi profit de sa spatio-temporalité détachée du quotidien.

Un tel 'hors temps' et 'hors lieu' rappelle l'aire circonscrite d'expérience décrite par le psychanalyste Donald Woods Winnicott, quand il conclut que les limites du temps et d'espace correspondant aux *phénomènes transitionnels* (l'espace potentiel, espace de jeu) sont ce qui permet l'illusion en tant que lieu d'interaction entre des réalités internes et externes ; autrement dit, elles dessinent un espace potentiel de rencontre et de communication. Pour le psychanalyste, la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et la réalité du dehors 'peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expériences qui n'est pas contestée (arts, religion, etc.)' [Winnicott, 1975: 47]. Par cet éclairage, on comprend en quoi, à travers le divertissement relationnel circonscrit, l'espace dévolu à l'art devient le lieu où se réalise –en théorie– l'enthousiasme de la rencontre au même titre que les actions, fêtes ou jeux génèrent une dynamique collective et favorisent la communauté, ces espaces de coprésence devenant, de par certaines règles informelles établies par le dispositif ou l'invitation, des espaces potentiels de ritualité séparés du quotidien et favorisant un partage d'expériences de même que la communication. » (Biset, 2007: 71-72).

Cet extrait –le seul endroit du texte dans lequel Biset traite de l'espace transitionnel qui donne pourtant son titre au chapitre qu'il signe–, opère d'abord un déplacement. Suivant l'art contemporain de l'*outdoor* trouvé/créé dans années 1960-1970 à l'*indoor* qui, selon lui, le contient aujourd'hui, ce ne sont pas les œuvres qu'il appréhende comme des espaces transitionnels propices au déploiement d'une relationnalité intersubjective, mais les espaces muséaux dédiés, au sein desquels elles sont données à l'expérience esthétique du spectateur. Ce sont ces espaces d'art, et non pas les objets d'art (formes artistiques), qui organisent la co-présence des spectateurs et partant les processus relationnels associés à la proximité et à la tactilité mises en avant par Bourriaud. La transitionnalité n'est pas saisie au niveau de la créativité artistique, pas même au niveau de l'expérience esthétique de l'œuvre. Le rôle transitionnel des œuvres est difficile à cerner : sont-elles de simples attracteurs pour l'établissement de la co-présence, des opérateurs de relationnalité ? Deuxième point, la définition de l'espace transitionnel, aussi minimale soit-elle dans ce texte, en fait une situation a-spatiale et séparée du quotidien (le terme de « non-lieu » est employé plus loin dans le texte), dans laquelle les phénomènes transitionnels relevant d'un jeu dedans/dehors semblent définis comme essentiellement intrapsychiques, leur étayage sur des dimensions spatiales (celles du lieu et de l'agencement entre des corps co-présents) et sur des agir faisant avec celles-ci et les reconfigurant n'étant pas considéré. Troisièmement, si l'espace muséal est le « hors lieu », au sens de lieu en dehors du quotidien qui lui est donné ici, on voit mal

comment il peut être transitionnel puisqu'il ne permet justement pas le jeu avec les limites *me/not me* associé chez Winnicott à l'*object presenting* (le *care* par lequel la réalité est présentée au nourrisson pour qu'il la trouve/crée) et à l'utilisation de l'objet (le *playing*), car l'aire transitionnelle n'est pas un hors-lieu pour soulager les tensions mais pour une situation spatiale qui permet de les psychiser en les éprouvant dans le jeu agi (*playing is doing*). Quatrièmement, la définition winnicottienne de l'espace transitionnel comme aire de jeu permet à Biset d'amorcer une assimilation du jeu au divertissement pour faire de l'art relationnel un art du spectacle (il parle aussi d'« art-distraction »), dont il condamne ensuite la futilité, la superficialité. La dimension existentielle du jeu chez Winnicott (qui devient entre-jeu chez Roussillon) est totalement évacuée, impensée. L'espace de l'institution muséale organise une co-présence pour un être-ensemble passif, même si ludique ou festif, dont l'œuvre d'art qu'il contient constitue l'accroche. Enfin, sur un autre plan, mais qui est le plan essentiel de l'argumentation, on voit bien la difficulté de Biset à envisager la relationnalité transitionnelle comme un ensemble de phénomènes doté d'une dimension politique ou comme processus expérientiel permettant d'accéder au « gouvernement de la réalité » (Ardenne, 2002: 236). Cette difficulté est d'ailleurs celle rencontrée par toutes les théories du *care* (Garrau et Legoff, 2010), quand, l'inter-subjectivité étant pensée en termes de disposition (*i.e.*, rapportée à la féminité/maternité) et non pas de pratique, voire d'activité sociale dégenrée (*i.e.*, rapportée à la socialisation), les dimensions co-actives et processuelles du couple *care/playing* s'en trouvent négligées.

« Le désir assouvi comme simulacre de toute réussite consacre ainsi l'échec des projets relationnels, symptôme parmi d'autres d'un tourisme culturel marqué par le souci exacerbé –et perversifiant– d'une démocratisation de la culture. (...) D'autres formes et pratiques, affranchies des fantasmes et chimères de la seule convivialité, déploient ainsi une préoccupation pour les rapports entretenus par l'individu avec un milieu ou un environnement. (...) Dans notre monde du déplacement, les principaux problèmes relèvent du relationnel et de l'identitaire. (...) Et si Walter Benjamin faisait du flâneur le symbole de la modernité, caractérisée par la mobilité et l'isolement dans la foule, ne trouve-t-on pas, dans le fondement du mouvement et du déplacement, les germes d'un possible renouvellement du rapport entretenu avec l'extérieur ? [Plus loin] Si la pratique du déplacement, de la dérive et de la pérégrination dans l'art actuel est un moyen fort usité pour susciter des connexions et des relations à entendre comme des formes de *proximité* ou de *rapport* (la *relation* ne vire donc pas dans l'exclusive interhumaine), une telle préoccupation témoigne d'un véritable 'processus de subjectivation' à l'œuvre dans ces entreprises de l'art. (...) Cette ouverture des possibles n'est rien d'autre que ce qu'Umberto Eco a dénommé la poétique de l'œuvre ouverte, mais elle se trouve désormais enrichie d'une dimension autrement contextuelle, communicationnelle et sociale. Ces perspectives (ce paradigme de la subjectivation) se déclinent comme autant d'invitations destinées à 'concevoir, à sentir et finalement à *voir*, le monde suivant la catégorie de la possibilité'. » (*ibid.*: 76-77 et 78).

Biset ne prend pas au sérieux la transitionnalité, comme phénomènes et comme théorie pour décrire ces phénomènes, car, en éliminant la spatialité de l'espace et en ne pensant pas la spatialité du faire avec l'espace, il évacue à la fois la dimension contextuelle et la dimension pragmatique-esthétique de la relationnalité transitionnelle. Par ailleurs, il n'envisage pas la transitionnalité à l'endroit de la créativité artistique, là où elle fonctionne dans l'œuvre en train de se faire, mais à l'endroit de l'espace de présentation et de réception de son produit fini, l'objet d'art –dont on ne voit pas bien le rôle dans cette expérience transitionnelle de nature esthétique. Du coup, si c'est bien *a contrario* dans des pratiques participatives processuelles *outdoor* et, particulièrement, dans des pratiques de déplacement (de type dérive

Situ), qu'il retrouve la dimension politique de l'art contemporain, c'est évidemment en dehors du cadre d'interprétation transitionnel qu'il trouve à en rendre compte. Cette compréhension à la fois spatialiste (liée au lieu et non pas à l'objet d'art) et a-spatiale (lieu comme non-lieu, pas de dimension spatiale des agir) de la transitionnalité, si elle permet de dire quelque chose de la fonction des lieux culturels (cf. Chapitre 4– 2.1.), ne permet pas de dire quelque chose de la transitionnalité de l'art contemporain.

Je vais analyser ici trois pratiques artistiques pour faire valoir une autre approche des phénomènes de transitionnalité dans l'art contemporain, approche centrée d'une part, sur la créativité artistique comme faire avec l'espace et sur la perspective identitaire qui lui est associée, et d'autre part, sur sa dimension politique. Cette analyse mobilise un ensemble de corpus fait d'entretiens et d'observations participatives, d'interprétations de textes écrits par les artistes et d'images venant documenter leurs œuvres.



Image 101 : *Le sol de mon atelier*, Les Olivettes, Ecole des Beaux Arts de Nantes, 1995 de Régis Perray.
(Source: http://www.regisperray.eu/actions/sol_atelier.php).

Le premier cas concerne la pratique artistique de Régis Perray (cf. Chapitre 4– 3.1.), artiste français qui réside à Nantes et intervient un peu partout dans le monde. Cette analyse de sa pratique s'appuie sur deux entretiens¹⁹³ –le premier réalisé et publié par T. Gilabert (2007) et le second réalisé par Go Gourmelon en 2004 à l'occasion de l'exposition *Traverser la ville* et publié dans le catalogue de l'exposition (Bernardini, Lhermitte, Perray, 2004)¹⁹⁴ –, la lecture interprétative d'un lexique qu'il a rédigé (Perray, 2004) et l'interprétation des images documentant ses interventions publiées sur son site Internet. La filiation de la pratique

¹⁹³ L'entretien que j'ai prévu de faire avec Régis Perray et duquel nous avons convenu n'a pas encore été réalisé.

¹⁹⁴ L'entretien est intitulé « Etre dans un lieu, le capter, l'entendre et s'entendre avec lui ». Il est disponible sur le site Internet de R. Perray.

minimaliste de Perray avec le Land Art touche à la quintessence de celui-ci et éclaire son horizon transitionnel. Elle révèle d'abord le principe de fond(s) du Land Art. Avec *Le sol de mon atelier*, Les Olivettes, Ecole des Beaux Arts de Nantes, 1995 (image 101), nous avons un véritable acte de *land claiming*, que Perray a réalisé à même le plancher de l'école des Beaux Arts de Nantes, en 1995 : en œuvrant le plancher à la main avec du papier de verre, une brosse et un détergent (*land working* ou *fieldwork*), il s'est dégagé un sol (*land* comme parcelle) pour en faire un usage artistique (atelier).

« Perray : Quand j'étais étudiant en seconde année à l'Ecole des Beaux-Arts de Nantes, je ponçais une petite planche en bois pendant les cours de peinture. Arrivé en troisième année, on avait de grands ateliers avec des murs blancs et propres (suite aux diplômes passés l'année précédente) mais des planchers très sales avec les traces de plusieurs générations d'étudiants. J'ai donc, pendant une année, poncé avec du papier de verre, ma parcelle de plancher dans l'atelier. Puis, peu à peu, j'ai compris que mes recherches porteraient sur les sols à travers notamment leur entretien (poncer, gratter, laver, astiquer, patiner...), avec des outils simples comme l'éponge, le papier de verre, le balai... et donc des durées importantes, et cela souvent dans des lieux abandonnés, presque disparus. » (in Entretien avec G. Gourmelon –Bernardini *et al.*, 2004).

Il engage physiquement l'espace (terrain) dans sa dimension matérielle (le plancher) et idéale (l'école des beaux arts, l'atelier) pour refaire un lieu à/pour son art, pour fonder son art, et ce *Sol de mon atelier* est la forme artistique qui constitue le régime de visibilité de son art –sa pratique artistique. Le parallèle avec la série des *Gallery Transplants*, 1969 de D. Oppenheim (cf. Chapitre 4– 3.1.) est évident : ce dernier opérait par un acte d'arpentage tomographique par lequel il délimitait le lieu *outdoor* et *in situ* de l'art et substituait le lieu à l'objet (« *activated surface* »), tandis que Perray travaille en étendant progressivement une surface à la main, au pied. Depuis, il développe une pratique quasi exclusive de balayage ou de frottage de sols (secondairement de murs), le plus souvent *outdoor* –*La balade du balai*, Kinshasa, 2004 (Bernardini, Lhermitte, Perray, 2004) ; *Le balai, la pelle, le râtelier et le rouleau compresseur*, Séoul, Corée du Sud, 2004 ; *Retrouver la terre*, Nantes, 2002 ; *Les plus beaux pavés du quai Saint-Félix*, Nantes 2002 ; *Balayage de la route occidentale*, Gizeh, Egypte, 1999 (image 102)– ; parfois *indoor*¹⁹⁵ : *Patinage artistique*, Musée des beaux Arts de Nantes, 2000 ; *L'éponge à moteur*, La Bergerie, Lieu d'art contemporain, Nantes, 2008.

« Perray : Je travaille là où je suis, donc je n'ai pas d'atelier. Le lieu de la création est celui qui est sous mes pieds. (...) Je ne sais pas si je suis un artiste nomade. Je ne cherche pas le voyage comme un moyen pour créer. Je voyage parce qu'on m'invite ou parce que j'ai des envies, des désirs de sols évoqués dans des conversations, des reportages... Oui je voyage, mais seul le séjour a une importance. Le déplacement a peu de sens pour moi ; je vois l'arrondi de la terre depuis l'avion, les paysages en train, mais c'est les pieds sur la terre que je suis en création. Quand je suis dans un lieu, je cherche peu à me déplacer ; je préfère petit à petit marcher, regarder ce qui est autour du lieu de séjour. [Plus loin] Le seul nouveau rapport [à l'espace] que j'induis de façon directe est que je réponds peu à des appels à résidence ou à projet car souvent, ces derniers demandent des projets préparés sur le territoire concerné ; il m'est impossible de préparer un projet à distance. Le propre de mes recherches est la découverte de sols, d'une région, d'un pays et c'est cette rencontre qui détermine l'évolution de mon travail.

¹⁹⁵ Cette distinction *outdoor/indoor* demande à être creusée. Je n'ai pas encore établi le caractère *outdoor* (hors institution muséale) de ces actions (cf. citation de Perray ci-dessus). Certaines d'entre elles peuvent avoir pour condition une invitation, une commande, une participation à un événement d'art, une résidence, ce qui réduirait leur caractère *outdoor* au simple plein air. Inversement, ses interventions dans des musées ou des lieux d'art, compte tenu du minimalisme du dispositif, peuvent tout à fait être indépendantes de l'institution muséale ou développées à son insu, ce qui réduirait le caractère *indoor* au sol de la salle de musée/galerie.

Je peux dire que tout est espace à explorer. » (in Gilabert, 2007: 128-129 –entretien avec l'artiste).

Mais ce *land claiming* à travers un *fieldwork* nous ouvre à la dimension proprement transitionnelle de ces pratiques land artistiques, pour lesquelles la « parcelle de plancher dans l'atelier » revendiquée est, au sens fort, un territoire pour exister. *Le sol de mon atelier* est bien une œuvre inaugurale : en tant que scénario, elle sera sans cesse réinstallée dans d'autres situations de transfert ouvertes par les voyages et les invitations. Elle correspond aussi à ce qu'Anzieu (1981: 116-125) définit comme la « troisième phase du processus créateur » : l'institution d'un code esthétique. Il y a d'abord cet état de créativité avec le lieu : être « les pieds sur terre (...) en création ». Il y a ces « désirs de sol » que son engagement physique « les pieds sur terre » avec l'« espace à explorer », découvre au sens propre et figuré. Ici la relationnalité n'a pas d'autre horizon que ce lieu désiré avec lequel il œuvre, qu'il trouve/crée, et qui est à la fois objet de désir et lieu porteur d'une créativité trouvée depuis le corps agissant (les pieds, les mains) –d'un appel et d'une recreation du lieu originaire. Elle n'a pas d'autre production que le « mon territoire » (cf. ci-dessous) qui constitue la figure spatiale de l'identité subjective (narcissique) –« le lieu où nous vivons » invoqué par Winnicott (1975). Et l'installation psychique de cette figuration primaire du Moi suppose son corollaire une frontière, à la fois figure de la séparation (moi/non moi) et d'une interface de communication –bien visible sous la forme de la lisière sur l'image 101 ou du bord de route sur l'image 102.

« **BALAYER.** Balayer c'est nommer, délimiter mon quotidien, ne pas oublier mon champ de vie. **BALAI** Le balai dialogue avec la maison et les objets. (...) **EPONGE** L'éponge est mon outil le plus utile. Sèche et solide, humide et moelleuse, gorgée d'eau et souvent saturée de saleté, l'éponge est aussi très fragile. (...) **LIEU.** Les non-lieux n'existent pas. Il y a les parcelles, les pièces, les territoires, les endroits mais aussi les terrains, les lieux, les étendues, les places, les espaces et, ce que je préfère, les champs verts et les déserts de sable. (...) **LOIN.** Courir pour aller plus vite, balayer pour aller plus loin. (...) **MONTAGNE.** La montagne est posée sur le sol. De toutes ses mains et ses gueules noires, la montagne est née du sous-sol. (...) **MOT.** Nommer pour mieux délimiter mon territoire, mes champs du quotidien où les mots propres, comme des outils, se définissent à l'usage et se modifient avec l'âge. Les mots propres et souvent les mains sales pour être à soi, loin des sols abandonné [sic]. (...) **PARQUET.** Encaustiqué et astiqué, le parquet est le miroir de la maison. (...) **PIEDS.** La terre est parfois ferme, brûlée, remuée avec le ciel ou encore promise. Elle est surtout là, sous nos pieds, Sainte et à protéger. (...) **SOL.** Mon corps vit sur le sol une gravité apaisante. Être assis et contempler l'horizon. S'offrir du temps, le temps du repos. Oublier les sols négligés, oublier la terre qui recouvre les proches enterrés. Être au sol reposé. (...) **TERRE.** Quand je suis étranger, loin de chez moi, je suis toujours sur l'arrondi de la terre. (...) **TRAVAILLER:** Astiquer, balayer, curer, déblayer, dépoussiérer, encaustiquer, éponger, essuyer, filmer, frotter, jeter, laver, nettoyer, nommer, patiner, photographier, protéger, racler, ranger, rincer, serpillier. J'ai envie de me reposer. » (Perray, 2006).

Ces extraits des *Mots propres* (Perray, 2006) font surgir l'essentiel des thèmes élaborés par la transitionnalité : de l'évocation de la/du « terre »/« parquet » aux fonctions assimilables au *holding* maternel –l'arrondi de la terre, la fonction miroir du plancher–, des agir corporels –« balayer » et « travailler »– assimilables à un *playing* par lequel le lieu est utilisé pour trouver/créer « mon territoire »/« mon champ de vie » –le territoire comme figure de l'identité subjective– et qui sont des équivalents pré- ou infraverbaux des mots pour nommer ce territoire (cf. « mot »), de la position anaclitique –le « sol » pour (re)poser son corps–, de l'« éponge » assimilable à un objet malléable, de l'utilisation du « balai » pour dialoguer et aller plus loin –ce « loin » qui désigne à la fois la réinstallation ailleurs d'autres

situations de transferts (le dialogue dyadique mère/enfant) et la tension narcissique vers l'abandon de la position anaclitique.

« J'essaye de vivre ces lieux en étant actif et surtout en ayant toujours avec eux une relation dans laquelle le plaisir est primordial. J'ai déjà fui des endroits peu propices à mon évolution ou alors sources de désagréments si importants que je ne puisse plus y être serein. » (in Entretien avec G. Gourmelon –Bernardini *et al.*, 2004).

Et puis, toujours, cet état vivant de la création vécue, où le repos gagné par le travail du lieu n'est pas la mort, il est apaisement fondamental :

« **CREER**. Être heureux et intense comme un amoureux. (...) **SEJOUR**. Le bonheur des jours sur place. » (Perray, 2006),

parce qu'il permet de dépasser le traumatisme originel, celui de la mort des (très) proches –les tombes ou les « sols abandonnés » (cf. « mot »), figures inversées des « champs de vie », symbolisent-ils le corps d'où la vie s'est absentée et qui ne peut plus supporter (*holding*) l'enfant ou bien celui de l'enfant mort qui ne peut plus être investi de soins (*care*) et dont la mort tarit la source du maternage ?–, auquel est associé celui de la saleté :

« **CHAMP**. Labourés, cultivés et toujours honorés, les champs du Nord ont retrouvé la paix. (...) **CIMETIERE**. Allongés là, sous nos pieds, les corps fragiles, presque disparus sous la pierre lourde, sont rangés. (...) **CREUSER**. Une bonne pelle et une bonne pioche pour une belle tombe. (...) **MARIE**. Cette femme pleure son fils, mais à tout jamais elle est à côté des vivants. Nos proches partent et il faut vivre. (...) **TERRAIN VAGUE**. Au pied de la vieille ville de Lublin et en bordure du cimetière catholique, deux grandes étendues, entre espace de passage et espace clos. Deux terrains vagues. Le vieux quartier juif, disparu. Le grand cimetière juif, disparu. » (*ibid.*, 2006).

Mais il est un apaisement temporaire, dont l'expérience facilitatrice doit être sans cesse répétée, pour une reconfirmation sans fin de l'identité narcissique :

« **SISYPHE**. Quand je serai grand, j'aiderai Sisyphe à se reposer. » (Perray, 2006).



Image 102 : *Balayage de la route occidentale*, Gizeh, Egypte, 1999, de Régis Perray. (Gilabert, 2007: 128).

Perray insiste sur l'engagement moteur (cf. ci-dessous la référence à l'activité sportive) et émotionnel avec l'espace/le lieu, sur la rythmicité de celui-ci, donc sur la

performance impliquée dans la relation avec le lieu/l'espace, qui rendent possible cette installation d'un espace potentiel dont l'horizon est « mon territoire ». L'esthétique des agir corporels avec le lieu/l'espace est ce dont dépend la psychisation des figurations primaires du Moi. Nous avons bien dans cette insistance autour de l'effort physique l'expression d'une symptomatologie à expression corporelle.

« C'est toujours une émotion forte qui détermine ma volonté d'agir dans un lieu. Il est vrai que les architectures qui n'ont plus de fonctions particulières m'attirent par leur silence, les traces d'activités, d'usage, de présence. Je ne suis pas restaurateur. Avec de simples outils je veux juste, parfois, redonner de l'éclat à des matériaux ternes, poussiéreux... même s'ils sont en mauvais état. C'est pourquoi mes outils sont des compagnons importants pour me permettre de respecter les surfaces. Le temps de mes actions est souvent déterminé par le rapport qui existe entre la surface et l'utilisation de matériaux non électriques qui permettrait de travailler rapidement. Le temps passé à faire les choses est important pour moi, il constitue un élément formateur, constructeur ; je pense à une définition de mon petit dictionnaire *Les mots propres de Astiquer à Zen* : 'LOIN. Courir pour aller plus vite, balayer pour aller plus loin' ». (in Entretien avec G. Gourmelon –Bernardini *et al.*, 2004).

« La même action de 'patinage artistique' dans le Musée des Beaux-Arts de Nantes en 2000 était réalisée 7 à 8 heures tous les jours pendant un mois et demi avec beaucoup de déplacements, de changements de rythmes et des états d'esprits jamais identiques. En général, mes actions sont ritualisées par le lieu mais aussi par le rythme, la répétition, la concentration. (...) Avant tout, les rythmes du corps qui va parfois pendant de nombreux jours être en action, comme un sportif. C'est pourquoi je suis très attentif à l'évolution de mon travail. Parfois il vaut mieux ralentir ou se reposer pour être efficace ou alors demeurer en bonne santé. Comme je le dis souvent : l'art oui mais la vie encore plus. » (in Entretien avec G. Gourmelon –Bernardini *et al.*, 2004).

Les modalités de cette activité physique avec les pieds et les mains qui en frottant font des va-et-vient, confirment les propositions théoriques de Tisseron (1995, 1996) sur le rôle du geste dans une activité psychique imageante, geste en relation avec la feuille support et cadre dont dépend l'installation des schèmes d'union-séparation et de transformation, et dont les traces laissées sur la feuille ont une fonction de miroir (ou échoïsante) qui supporte le mouvement de réflexivité secondaire de psychisation en images de corps. Dans son glossaire à « ASTIQUER. » il écrit : « Aimer pour faire briller » –le sol étant sous entendu. De plus, les outils et les gestes de Perray sont non seulement associés à la quotidienneté mais aux soins apportés aux lieux de vie ; traditionnellement féminins et maternels, il les place ici dans l'espace public, non seulement donc comme des réitérations d'un traumatisme primaire, mais comme des scénarios visant la reconnaissance de la problématique psychique par le public de l'œuvre –c'est la dimension proprement narcissique de cette œuvre. Le public est présent physiquement (intervention *indoor*) ou idéellement (intervention *outdoor*) au moment de l'effectuation de l'œuvre, il est instauré en environnement-objet substitutif. C'est dans ce placement du scénario dans l'espace du public, que cette problématique narcissique-identitaire trouve à résonner avec son public sur un mode fantasmatique ou imaginaire qui mobilise chez ce dernier (cette collection de sujets) les traces mnésiques d'une expérience commune. C'est la cinquième phase du processus créateur décrit par Anzieu (1981).

Cette mise en perspective de la spatialité du Land art avec la transitionnalité, éclaire d'un autre point de vue la question de la radicalité de la pratique land artistique trouvée dans le *claiming* du *land* (cf. Chapitre 4– 3.1.), puisque la revendication du sol reçoit aussi sa référence de l'histoire intime des sujets humains, celle de leur construction subjective via la

gestion du contact et de la distance réglée par la pulsion d'attachement, et sa logique, des processus symboliques qui lui sont associés. On voit avec cet exemple comment le *land* revendiqué pour un usage artistique devient « mon terrain » dans l'œuvre de l'art avec le lieu et finalement « territoire » (porteur d'identité) à travers l'ensemble de ces agir artistiques (d'union et de séparation). La radicalité du Land Art tient bien dans la prise du *land* et le faire avec l'espace qui l'accompagne, non seulement du fait de la question sociale de la propriété du sol, mais du fait que cette question du sol renvoie aux modalités spatiales originaires de l'appropriation subjective, de la naissance psychique, la construction de l'identité narcissique.



Images 103 et 104 : *Dessiner sa place au monde*, 2010, CNHR, Nantes, du collectif La Luna. À G. « l'espace de captation » au Centre Nantais d'Hébergement des Réfugiés pour les entretiens et leur enregistrement ; à D. « l'espace de restitution » à la galerie Le rayon vert, Nantes © La Luna.

Mon deuxième cas d'étude est le travail, non plus solipsiste mais collectif, de La Luna, un collectif nantais fondé en 1992 (cf. Chapitre 3– 3.3.). Je travaillerai cette fois à partir des terrains participatifs que j'ai faits avec le collectif (voir, par exemple, le campement d'*Archipelagos* –Chapitre 3– 3.3.), d'un entretien d'une durée de 4 heures que nous avons réalisé le 24 avril 2012 dans le cadre de la commande qui m'avait été faite par la revue *EchoGéo*¹⁹⁶ et qui est venu compléter nos discussions antérieures (Volvey, 2012b), de l'article que le collectif a écrit pour le numéro thématique du *T.I.G.R.* (La Luna, 2007) et d'une analyse de la documentation de ses œuvres. On verra avec cet exemple, *a contrario* de l'argumentation de Biset (2007) ci-dessus, la dimension politique des pratiques relationnelles de terrain fondées sur l'installation et le fonctionnement d'un espace de type transitionnel et d'échanges de type haptique.

« La Luna : La Gauche est arrivée au pouvoir à Nantes en 1989, avec des envies d'ouvrir la ville à des expérimentations artistiques (...), des expérimentations plutôt de type arts de la rue. Mais, à l'époque, il n'y avait pas vraiment de volonté politique pour les quartiers. Marc Valette était le responsable d'une délégation ministérielle de service public installée aux

¹⁹⁶ Je remercie B. Vélard, secrétariat de rédaction à *EchoGéo*, pour sa retranscription. J'ai fait le choix de faire s'exprimer l'ensemble des trois artistes composant le collectif d'une seule voix.

Dervallières, un quartier que le ministère avait choisi parmi 300 quartiers populaires pour y lancer une dynamique –c'était l'embryon de ce qui allait devenir la politique de la ville. Au sein de Nantes Habitat, le bailleur social des Dervallières, il y avait Loïc Huchet qui lui aussi avait envie de tenter des choses dans des appartements vacants. C'est ce qui a permis à La Luna d'avoir un appartement assez facilement dans le quartier. De notre côté, on s'est décidé pour les Dervallières sans connaissance de ce contexte. Etant issues des écoles d'art, on avait fait chacune un cheminement qui nous mettait dans la position de dire 'on veut créer pour des lieux en dehors des lieux normés de l'art contemporain', 'on veut créer pour des lieux sociaux, des lieux de vie, des lieux quotidiens'. C'est dans ce cheminement, qu'on s'est retrouvé aux Dervallières. Parce que ça nous semblait être l'espace et le lieu propices à ce genre d'expérience. En fait, notre expérience aux Dervallières est le produit d'une rencontre entre une volonté politique naissante, et nous, qui, à la sortie des Beaux Arts, sommes mues par ce désir d'expérimenter une pratique différente –surtout pas une pratique dédiée au système habituel de l'art, c'est à dire le marché de l'art, les galeries, les lieux très centraux, très mondains–, une pratique d'expérimentation autour de l'espace, de l'espace commun. On s'est dit 'ce sera l'espace public, plutôt l'habitat social, et une pratique collective entre nous'. C'était ça nos trois postulats de départ. Et aussi installer le projet pour un temps indéterminé, qui impliquait qu'on se lance sur ce terrain d'exploration jusqu'à ce que cela n'ait plus de sens. Finalement ça a encore du sens 20 ans plus tard. Donc on se lançait comme sur une page blanche.

On réagissait fortement au système produit en fait. Ça nous semblait critiquable de réduire la visibilité de l'art ou l'activation de l'art à des lieux dédiés qui mettent en avant des productions destinées à un marché de l'art. C'était tout ce système là qu'on remettait en cause. Par contre le fait que notre travail progresse et soit rendu visible dans d'autres sphères d'interpellation, ça nous gênait pas. (...) On avait envie de retrouver un espace politique et commun autour de la production artistique. On se demandait 'est-ce qu'il peut y avoir des pratiques artistiques qui soient autre chose que du produit final ? Donc du processus ? Plus de créativité, de sensibilisation, enfin des choses qui peuvent tisser finalement un intérêt autour de cette production là, qui soient de dimension publique. Ça impliquait, par conséquent, une interpellation du public, mais aussi des décideurs politiques. Pour nous il s'agissait vraiment d'explorer une dimension publique de l'art. Comment fait-on pour faire exister une œuvre d'art sur l'espace public –quel montage financier derrière, économique–, comment fait-on exister un processus créatif dans des lieux sociaux ? » (Entretien avec A. Volvey, 24/04/2012).

Dès le départ, le positionnement du collectif est politique, son installation *outdoor* et sur l'espace public (appelé aussi ici « espace commun »), ses modalités processuelles et participatives en sont les instruments, en même temps qu'ils l'apparentent clairement à une pratique du type New Genre Public Art (cf. Chapitre 4– 2.3.).

« La Luna : Au bout de 4 ans, nous avons lancé les premiers campements urbains. On a décidé d'investir pendant plusieurs jours consécutifs la place centrale du quartier. C'était à Noël, toute la ville de Nantes était illuminée, à l'exception des Dervallières où il y avait juste une petite guirlande, placée tout en haut d'un sapin pour empêcher qu'on ne la décroche. Un trou noir dans la carte. On s'est dit 'il y a un truc à faire'. On a fait des tableaux sous forme d'installations sur l'espace public : on a projeté des images qu'on avait glanées sur le quartier pendant ces quatre années de présence. Car avant les espaces de captations sur l'espace public [voir La Luna, 2007], il y avait eu pas mal de pratique de la marche sur le quartier, comme une manière d'appréhender l'espace.

A. V. : une collecte de documentation via la marche et la photographie, la vidéo ?

La Luna : le dessin et le croquis aussi. Quand on arrive comme ça dans un lieu, le plus simple d'abord c'est de capter le bâti, les habitations, tout ça. Par contre, la rencontre avec les gens s'est vraiment faite petit à petit, via le réseau associatif. Mais du coup, le fait de créer des espaces, enfin des installations comme ça sur l'espace public a permis de créer la rencontre. Le fait que nous on fasse les choses sur l'espace, au sol... Les gens s'arrêtaient, prenaient le temps de nous parler de ce qu'on était en train de faire ou de leur réalité de vie, de leur quotidien. On

est revenu pendant 5 années consécutives. On a créé un rythme en fait tous les ans au moment de Noël. C'était un moment de rendez vous où les gens qui étaient venus l'année précédente se souvenaient de ce qu'on avait fait. On montrait un an plus tard des images et des films qu'on avait faits de ces installations. C'est devenu des espaces de paroles, –on a appelé ça des espaces à vivre sous condition de rencontre. » (Entretien avec A. Volvey, 24/04/2012).

Le fonctionnement participatif de la pratique artistique se développe sur la base de micro-procédures de terrain qualitatives (des enregistrements d'images et des entretiens) et dépend de la délimitation et de la matérialisation au sol d'un espace artistique, à la fois « espace à vivre » ensemble et « espace de captation » de données (voir aussi La Luna, 2007 ; Volvey, 2007). La Luna (2007: 178) mentionne aussi la « relation humaine intersubjective et [les] menus actes de présence ». L'expression « espace de captation », privilégiée par le collectif, désigne ainsi de manière détournée (par moi) mais adéquate, en plus du *fieldwork* auquel il se réfère, le *land claiming* dont il dépend.

« On a vraiment formalisé ces espaces à vivre sous une forme plastique puisqu'on a commencé à créer des igloos. Des habitacles sur l'espace public, construits avec des matériaux précaires, du bambou, des bâches, des ficelles qui délimitaient un espace à l'intérieur duquel... On prenait soin de cet espace-là pendant plusieurs jours. On le déployait jour après jour : on le pliait, on le déplaçait, on le pliait comme autant de façons de prendre soin d'un espace commun et au demeurant délaissé au moment de Noël. On a appelé ça les lunaires de Noël. Donc les lunaires parce que La Luna et parce qu'un autre éclairage. Durant 5 ans à suivre, au mois de décembre, on prenait soin de cet espace public-là. On le balayait, on le bichonnait, on le travaillait. On en prenait soin, c'est-à-dire qu'on y mettait des images, on y était présentes. Il y avait aussi des temps de convivialité, on prenait le temps de faire des soupes, voilà de convier vraiment aussi les gens à un temps ensemble.

A. V. : Et tout ça était documenté ?

La Luna : Tout était documenté. Et d'année en année c'était recyclé et re-proposé, ré-éagi, ré-interpellé, re-transformé, il y avait toujours un travail, parce que ça devenait un atelier à ciel ouvert aussi. Et toujours le souci de rendre visible le processus du travail en train de se faire. Et aussi des temps de discussion... Car –et ça ça a été une découverte de La luna– avec ces outils de plasticien et ces productions artistiques, se libéraient une parole autre et une présence autre sur l'espace public. Des gens qui ne faisaient que passer, d'un seul coup s'arrêtaient, s'asseyaient, existaient différemment, parfois ils coproduisaient avec nous. Par exemple, quand on prenait soin de l'habitable, je me souviens d'un monsieur qui disait 'mais vous vous débrouillez mal, moi je sais faire des cabanes en Algérie' et il coproduisait avec nous une partie de l'habitable. (...) Par exemple, une année les Lunaires se sont installées à l'endroit de la place où il y avait 4 bancs publics. Et c'est un endroit où se retrouve tous les jours en début d'après midi un groupe de femmes d'un certain âge, qui discutent. On avait décidé de donner une forme particulière au campement et, tout d'un coup, le banc se retrouvait dans l'espace. Les grands-mères étaient présentes. On s'est dit 'qu'est ce qu'on fait ? On les met dedans ? On les met à l'extérieur ?' On a discuté avec elles, puisque c'était leur territoire. Elles nous ont aidées, elles ont accepté de rentrer à l'intérieur.

On a vraiment expérimenté et puis petit à petit les choses se sont affinées. On a peint notre campement –puisque c'était un campement avec des tables, des chaises, des outils de plasticien– en blanc, afin qu'il devienne un signe fort sur l'espace. C'était comme un espace de captation qui pouvait se révéler par la présence des personnes qui y venaient, mais aussi, comme sur un écran, par la projection d'images, de films en super 8, à la tombée de la nuit.

A. V. : C'est aussi la page blanche

La Luna : Oui symboliquement, le lieu vierge, le lieu impressionnable. (...)

On était dans une forme de pause, de suspension, de virgule dans le temps. Et c'était important. C'est à dire que d'un seul coup on pouvait ré-expérimenter des gestes simples mais

qu'on avait oubliés, enfin qu'on oublie de dédier à l'espace public. » (Entretien avec A. Volvey, 24/04/2012).

Cet espace à vivre et de captation est transitionnel dans plusieurs sens du terme.

« Au lieu de passer énormément de temps à produire, il est intéressant et pertinent de vivre, de fabriquer, de réagir, de dériver, de se perdre et finalement de prendre le temps de faire vivre un processus interactif d'idées, d'échanges et d'actes qui nous mettent en disponibilité peut-être de créativité et de production. (...) Ces '*espaces à vivre*' prennent la forme d'espaces-temps interstitiels, libérés, vierges et hospitaliers propices à la rencontre, des temps de rendez-vous possible, des aires impressionnables par les autres, les mouvements et les choses. [Plus loin] '*Se mettre en totale disponibilité*' (...), adopter une attitude vierge, sauvage, réceptive, être là '*sans œuvre*'. (...) Alors, il n'est plus possible de produire ce que l'on a pensé, conceptualisé à l'avance, la réponse n'étant pas donnée *a priori*. » (La Luna, 2007: 178-180).

L'extrait d'entretien ci-dessus nous permet d'en appréhender les multiples dimensions. Cet espace est transitionnel d'abord parce qu'il est espace qui organise la co-présence, dont on prend soin et au sein duquel on produit des actes de soins (*care*). Partager des repas, tisser et réparer l'habitable, ranger, balayer, etc. facilitent la rencontre et, partant, l'intersubjectivité marquée par l'échange de paroles, la co-graphie (la pratique de dessin collectif que j'ai observée à *Archipelagos*) et l'échange haptique en général, c'est-à-dire selon des dimensions non verbales (empathie, toucher, etc.). La parole échangée s'origine dans ces agir de soins, dans cet entre-je(u), pour reprendre l'expression forgée par Roussillon (2008a). Ensuite parce qu'il est formalisé en une enveloppe, formant un contenant sans lequel les contenus ne pourraient exister (les produits de l'intersubjectivité) et être représentés (les images et enregistrements diffusés dans et sur l'habitable). Cette enveloppe est co-construite (artistes et habitants la tissent ensemble) dans des matériaux malléables et fragiles. Enveloppe et contenus projetés sur les parois internes et externes de celle-ci sont en continuelle transformation.

« Le projet esthétique de La Luna, ça a toujours été un travail de composition à six mains, et le fait d'être ouvert à la présence des autres nous permet d'ouvrir ce processus aux dépôts d'autres personnes. Par conséquent, on est beaucoup dans un travail d'assemblage, de montage –de montage de fragments en fait–, quelque chose qui ressemble beaucoup au montage vidéo. On est beaucoup sur la composition, c'est-à-dire que quand on propose une pièce, elle est souvent composée de multiples fragments, dont chacun fabrique sa lecture par le biais du montage. Il y a rarement une seule lecture possible. Comme c'est un assemblage de fragments, chacun peut composer sa pièce.

A. V. : Et en même temps il y a toujours cet espace partagé qui est garant...

La Luna : d'un commun et de l'assemblage. Dans notre campement en fait tout comptait. Du campement outil à la production fabriquée, tout composait le dispositif esthétique dans lequel les gens étaient conviés à rentrer et à être émotionnellement acteur et interpellé. (...) Il y avait le campement de captation, le campement de restitution avec différentes formes de restitution. Il y avait des restitutions où on était présentes, les gens y étaient invités, et il y avait des restitutions toute la nuit, même quand on n'était pas là. » (Entretien avec A. Volvey, 24/04/2012).

Cet espace est, par ailleurs, la forme artistique même, un objet-lieu d'art, formant régime de visibilité de son processus de fabrication. C'est le rôle que jouent aussi aujourd'hui la cartographie collective (images 105 à 108), dans le processus de création, et la carte textile (image 109), dans les installations, où elles se développent comme pratique et objet. La cartographie participative crée l'espace transitionnel de la relation artistique et la carte l'un des régimes de visibilité de l'œuvre. La cartographie textile qui vient alors compléter la liste

des espaces de captation favorise plus encore que la tente le développement d'une intersubjectivité de proximité proprement haptique (associée à l'agir et au toucher). Le drap peut soit venir couvrir les membres du groupe qui le travaille, soit former un sol sur lequel ils travaillent de concert (images 107 et 108).



Images 105 et 106 : *Laaroussa*, juin 2011, de La Luna. Les femmes de la région de Sejnane (Tunisie) dessinent leur carte au sol et sur le mur. © La Luna



Images 107 et 108 : *Laaroussa*, juin 2011, de La Luna. À G. Les femmes de l'association Arlène préparent la carte des femmes de la région de Sejnane (Tunisie). À D. Atelier coopératif pour une cartographie textile à Sejnane. (Source : ZAT, 2011: 55 et La Luna).

« « La Luna : Quand on a travaillé la carte pour *Laaroussa*¹⁹⁷, c'était comme si on s'était trouvé des espaces qui nous réunissaient symboliquement, enfin graphiquement. En Tunisie, on s'est rendu compte à un moment donné que, pour arriver à nous rencontrer, chacune des femmes devait se représenter sur une carte dessinée au sol [image 105]. On dessinait et nous du coup ça nous permettait de lire le territoire comme elles se le représentaient, et de comprendre où elles habitaient les unes par rapport aux autres. On n'est pas parti d'une carte qui existait en fait. (...) C'était pour comprendre la géographie, comprendre où elles habitaient. Mais ça créait aussi du lien entre elles-mêmes, parce que la plupart des femmes ne se connaissaient pas –elles habitaient sur un rayon de 20 km. Cela permettait de créer un imaginaire partagé. Sur la carte, il y a des espaces qui sont privés, au sens où chacune à un moment dessinait sa maison, son lieu propre, puis traçait ensuite les chemins qui sont, du coup, plus collectifs. On avait aussi envisagé le territoire parce qu'on avait un louage [bus] pour ramasser les femmes. On ne savait

¹⁹⁷ Réalisé en 2011, dans la région de Sejnane (nors-ouest de la Tunisie), *Laaroussa* est le nom d'un collectif d'artistes et d'un projet qui les a rassemblés dans une action à la fois artistique, sociale, économique et politique en milieu rural. Le projet de La Luna s'intitulait *Laaroussa.... vers une coopérative de production des femmes potières de Sejnane*, Tunisie, 2011. Le collectif a travaillé à cette création, accompagné d'Arlène, un collectif de femmes couturières et brodeuses avec lesquelles elles travaillent à Nantes.

pas d'où elles venaient, si c'était de la maison à côté de l'arrêt ou de bien plus loin. Or le projet cherchait à les réunir. Et puis il y avait 60 femmes, donc l'objectif c'était aussi de comprendre quels étaient leurs liens de parenté, de groupes, de villages, de comprendre un peu les histoires, qui se connaissait déjà, etc. Dessiner la carte nous a aidées.

On a donc pris un bout de charbon et on a commencé à dessiner [image 105]. Mais ce qui était intéressant c'est que ça soulevait entre elles des enjeux de rivalité. Certaines dessinaient des grands territoires : 'moi je suis là'. Puis d'autres femmes arrivaient et disaient 'moi normalement mon village il est là', mais il avait été effacé de la carte, il n'y avait plus de place. Il y avait des femmes qui partaient en pleurant. Et du coup la première semaine on s'est dit 'il faut qu'on arrive à tomber d'accord sur une carte commune'. Donc on a dessiné, redessiné, et une fois qu'on s'est mises d'accord sur le papier, on a redessiné la carte sur un mur chaulé à côté du hangar où l'on travaillait [image 106]. Puis on est passé à la carte textile¹⁹⁸ [images 107 et 108]. On a pensé faire une carte textile avec l'idée qu'elle pourrait devenir un lieu, un tapis ou une couverture qui serait présent dans le lieu collectif. Parce que les femmes ont chez elles des tapis, des choses comme ça (...) Le dernier jour de la carte, il y a eu un moment fort. On avait tous les portraits photographiques et on a demandé à chaque femme de venir poser sa photo sur la carte. C'est devenu une espèce de cérémonie ou je ne sais pas, de rite, et elles étaient vachement contentes, elles étaient fières de venir et puis de dire 'moi j'habite vraiment ici, je suis là, et je suis à côté de'. La carte permettait d'envisager un collectif, de renégocier la place de chacune.

Et puis nous on aime bien ce côté plier/déplier. (...) Il y a aussi le fait que La Luna accepte la pluralité des fragments ou des bribes ou des choses comme ça pour recréer un langage par composition, par tissage, par montage. Ça ne tient que si c'est monté, assemblé. (...) On est vraiment sur cette forme, oui, cette forme stratifiée... et tissée. » (Entretien avec A. Volvey, le 24/04/2012).



Image 109 : *Laaroussa*, 2011, de La Luna. L'« espace de restitution », installation intermédia, Atelier Alain Lebras, mars 2012 © La Luna

¹⁹⁸ La carte est d'abord préparée par les femmes d'Arlène, à Nantes, sur les bases des informations rapportées de leur premier séjour par les membres du collectif La Luna. Elle sera achevée sur place avec la participation des femmes de la région de Sejnane (image 107).

Enfin cet espace de captation/restitution est conçu comme un dispositif de production de savoir sur/des lieux, dont les objets sont le territoire et la territorialité.

« Cellule de captation des ambiances urbaines et environnementales, elle restitue un savoir sensible et subjectif sur des espaces vécus. (...) Cette approche consultative et participative élaborée auprès d'un groupe d'habitants et/ou de personnes rencontrées sur l'espace-temps public ou dans les lieux de vie qui posent question nous permet d'apporter une attention particulière à la notion de territoire. Le territoire, plus qu'une dimension géographique, est abordé sous sa dimension sensible et subjective. D'où la nécessité de mettre l'accent sur la notion de 'territorialité', c'est-à-dire le rapport vécu par chacun à son territoire de vie. Parler de territorialité c'est traiter d'une pratique de l'espace liée à une mémorisation des lieux de vie et de relation, c'est être attentif à une mémoire des lieux nourrie d'investissements affectifs et d'histoires vécues. (...) : ainsi dess(e)iné, le territoire devient fondateur d'appartenance et de citoyenneté. » (La Luna, 2007 : 179).

Tous ces éléments sont présents dans *Dessiner sa place au monde*, 2010, cette œuvre que La Luna a réalisée au CNHR¹⁹⁹ et présentée à trois occasions entre 2010 et 2012 –dans les expositions collectives *Nantes itinéraires artistiques* (Galerie le Rayon Vert, Nantes) et *Nantais venus d'ailleurs* (Musée d'histoire, Château des Ducs de Bretagne, Nantes), dans l'exposition personnelle *La coopérative publique de La Luna* (atelier Alain Le Bras, Nantes)²⁰⁰. Au musée d'histoire, l'installation est présentée à côté du travail d'historiens et d'anthropologues : elle a donc trouvé sa place au sein d'un dispositif muséographique fait pour porter un discours de sciences sociales sur le thème de l'immigration. Dans l'extrait ci-dessous de l'entretien, les membres du collectif évoquent l'importance des pratiques figuratives associées à la créativité transitionnelle, la transformation de l'espace transitionnel de la pratique relationnelle (le « campement ») en objet d'art (l'« igloo »). Elles décrivent ce processus par lequel au sein de l'espace transitionnel les symbolisations sont levées et se déploient jusqu'à informer la forme artistique qui alors les contient, les rassemble et les montre ensemble, et qui devient un dispositif spatial transportable et déplaçable, dont les contenus sont possiblement repositionnables sur la carte textile placée dessous et tissée de parcours (image 104). Le « campement » attaché à et dépendant de son site, se retourne en un « igloo » déplaçable et repositionnable dans de multiples contextes, comme une image de corps collective qui, une fois somatopographiée, peut affronter tous les lieux de sa mise en jeu. Elles reviennent aussi sur la dimension politique d'un art relationnel fondé sur des pratiques relationnelles, où l'installation d'un espace transitionnel fonctionne d'une part, dans l'espace public comme projet et construit commun, et d'autre part, comme moyen d'un abandon par l'artiste de la posture d'autorité individuelle pour une mise en commun et en interaction des capacités individuelles au sein de et sous une forme commune. La « vulnérabilité seconde » des artistes ne peut être mise en jeu qu'avec l'installation de l'espace transitionnel et elle est garante en retour de son fonctionnement sur le principe d'une co-dépendance dissymétrique entre les co-acteurs du processus artistique.

¹⁹⁹ Le Centre Nantais d'Hébergement des Réfugiés (http://etablisements.fhf.fr/annuaire/hopital-fiche.php?id_struct=2887) est un centre provisoire d'hébergement de familles étrangères ayant obtenu le statut de réfugiés politiques destiné à l'insertion sociale et professionnelle.

²⁰⁰ Le dispositif installé comprend « l'igloo », au sein duquel est projeté un montage des vidéos des entretiens réalisés, associé à une carte tissée (image 104) et à des médaillons renfermant des photos des objets transitionnels conservés par les réfugiés interviewés.

« La Luna : Là on parle des Lunaires qui étaient notre première exploration, mais après on l'a expérimenté et c'est devenu un outil très performant pour envisager plein de projets. Souvent on initie nos projets par ce temps de campement. (...) Par exemple, pour le projet du CNHR, on s'était dit au départ, qu'on allait pouvoir mettre en place des ateliers de pratique artistique dans notre atelier des Dervallières, dans la Fabrique, avec les familles avec lesquelles on allait travailler. Mais on s'est très vite rendu compte que ce n'était pas possible que les familles se déplacent dans la ville parce qu'elles étaient nouvellement arrivées –elles n'avaient pas de pratique de la langue, elles n'étaient pas à l'aise dans les circulations urbaines, elles présentaient une certaine fragilité aussi. Elles avaient deux espaces en commun, la salle d'activités et le jardin –qui est en fait une cour en forme de cercle, fermée au public de la rue par les logements. On a installé notre campement à cet endroit-là autour d'un arbre, on lui a donné une forme en fonction du lieu. Et on s'est installé là et on est venu tous les jours, ou tous les 2 jours. On a pris le temps aussi de s'imprégner du lieu et de laisser les gens progressivement venir à notre rencontre, dans cet espace. Physiquement, il réunit les lieux d'habitation, là où habitent les familles, et les salles collectives en fait. Donc du coup on était vraiment entre. Cet espace là –on était sur le cercle d'herbe– c'était plutôt celui des enfants et mais petit à petit, dans la journée, les adultes sont venus. On a pu commencer un travail de parole dans ce cercle-là [image 103], puis on s'est installé dans la salle d'activités (...) et puis après dans certains appartements, dans certains logements.

Mais c'était un lieu qui nous protégeait aussi. Quand on arrive sur les lieux, je pense qu'on a nous aussi besoin d'avoir un point d'ancrage. Dans les premiers temps on ne prend pas de photos, on ne filme pas, mais par contre on était visible pour tous. Toutes les fenêtres donnaient sur le campement, on savait qu'on était observées. D'un seul coup, nous installons, nous créons un lieu à nous et nous y révélons une expression de nous-mêmes. On expose nos propres corps dans l'espace, on dessine, on prend du temps pour lire, on discute entre nous, on dessine ce qu'on fait. D'habitude les gens parlent, ils disent 'on va faire ça', nous nous avons d'autres moyens, ce qu'on dit on le dessine. On se met nous mêmes en situation de fragilité par nos propres paroles, nos propres dessins, des choses un peu maladroites. Du coup, il y en a un qui va dire 'Ah bah moi aussi je sais dessiner' et puis 'j'étais architecte', etc. Il a un savoir-faire qui nous dépasse. Il y a une dame qui s'est mise à faire cette image là que tu as derrière toi, elle était illustratrice, et son savoir-faire dépassait les nôtres. (...)

Tout au long du projet, on a laissé la cellule de captation formellement visible (...) jusqu'à ce qu'elle soit détruite par le vent et la pluie. Et cela a été aussi le premier lieu de restitution progressive des images qui étaient en train de se construire avec les habitants. Cela a été un lieu de recherche aussi. Ces cellules de captation, elles mutent au fur et à mesure du projet en lieux de révélation. Et alors bien sûr elles se transforment formellement en fonction des désirs. Au début tu as l'arbre qui s'étale vers le ciel et la voile de la tente qui protège le temps de la rencontre. Et cette forme un petit peu étale et recouvrante, pour quelque chose qui va se passer à sa base, qui va être la cellule, la table d'accueil, l'hospitalité, l'endroit d'un goûter, des écrits, des échanges, des enregistrements, va muter un peu pour construire ce qui allait devenir, pour certains, la goutte singulière dans l'océan d'émigration. Pour d'autres c'était un habitacle, un cocon [image 104]. (...)

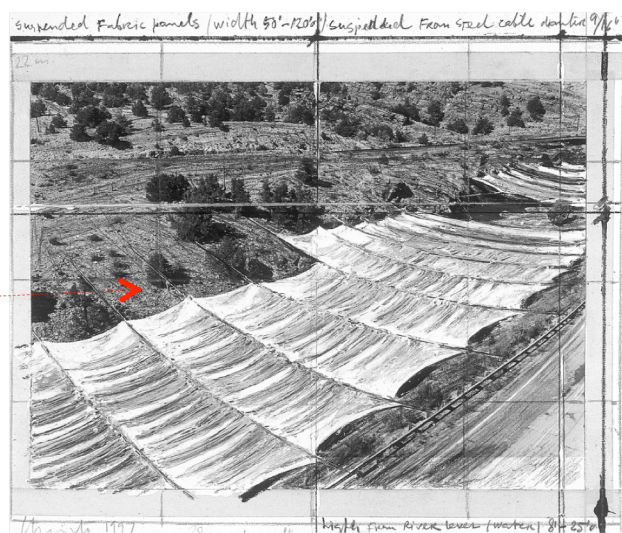
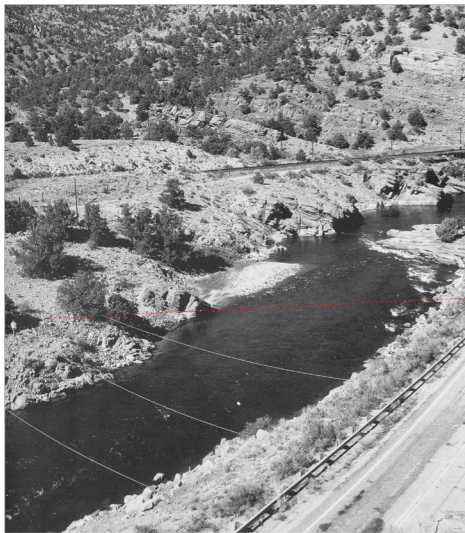
Nous à La Luna (...), on ne s'est jamais dit habitants, on s'est jamais dit socialement identiques. On n'a pas les mêmes problèmes sociaux, on a eu la chance de faire des études. On n'est surtout pas identiques. Par contre, on peut faire des choses et coexister et créer de la relation. Mais la relation est d'autant puissante qu'on est différents. C'est ça qu'on cherche à faire : à ouvrir ces espaces relationnels, parce que pour nous c'est quelque chose de puissamment démocratique. Et puissamment politique (...) c'est pour ça qu'on est très à cran sur la dimension publique. » (Entretien avec A. Volvey, le 24/04/2012).

Par conséquent, c'est bien l'association du *land claiming* et du type de *fieldwork* qui donne sa dimension politique à ce type de relationnalité. Sur l'espace public, un espace

revendiqué pour un usage artistique se voit doté, par le truchement des procédures relationnelles de terrain qui en œuvrent les qualités matérielles et idéelles, de qualités sociales aptes à produire « une manière politique de faire de l'art », pour reprendre l'expression d'Ernest Pignon-Ernest, fondée sur le modèle du *care*²⁰¹. La dimension politique de l'art est liée au faire avec l'espace, elle s'origine dans cette transitionnalité même. Le politique qui se dégage de la dimension spatiale de la relationnalité mise en œuvre en/par ce faire artistique – revendication d'un espace pour en faire un usage artistique, installation d'un espace transitionnel via des micro-procédures relationnelles, savoir spatial levé en ces procédures et construit, donné à voir, dans la forme artistique, l'objet-lieu d'art même – rejoint la définition éthico-politique du terrain promue par les féministes anglophones (cf. 5– 1.2), celle mise en avant par Hawkins (2010) à propos de son expérience participative de New Genre Public Art (cf. 5– 2.), c'est-à-dire une définition issue d'une pratique relationnelle fondée sur le modèle du *care*. Mais, avec cet exemple artistique, s'y trouve mise en évidence l'importance de la spatialité de la pratique, du faire avec l'espace, pour y accéder : c'est en tant qu'elle est transitionnelle que cette relationnalité fonctionne politiquement. La dimension politique de ces méthodologies (artistiques ou scientifiques ou interdisciplinaires) réside dans un faire l'expérience de la spatialité ensemble : une question originaire pour les sujets de l'intersubjectivité. S'y trouve mis en exergue aussi le fait que ce n'est pas l'identité subjective sociale qui s'opère en cette relationnalité transitionnelle.

« Le 'nous', l'espace commun, est ici formulé en tant qu'instance politique, car même si l'homme est (par essence) a-politique. La politique prend naissance dans l'espace-qui-est-entre-les hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement extérieur-à-l'homme. Il n'existe donc pas une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation.' (Arendt, 1995). Et ce sont ces relations négociées et ces mises en tension entre les corps, les attitudes, les personnes singulières et l'espace commun à vivre et à habiter, les contextes de vie et d'expérience au monde qui 'nous' intéressent de réfléchir et de produire. La ville étant un espace collectif et politique à composer avec vigilance et à construire comme une architecture et un espace-temps habitables, il s'agit de mettre en jeu pour chacun sa capacité à s'activer, à prendre place et parole dans les espaces que 'nous' habitons et mettons en mouvement par notre présence même. Œuvre variable, perméable et évolutive, 'la mise en espace relationnelle' n'existe que vécue (...). Ainsi, il s'agit de rechercher l'endroit précis où la matière image installée (...) 'territorialise' la complexité de la situation vécue. Les 'territoires existentiels de la subjectivité' (Guattari, 1989) ou plutôt, des subjectivités, celle propre à chacun, la sociale et la collective, se vivent comme des dynamiques interagissantes, interdépendantes, à reconnecter les unes aux autres. Activées par le montage vidéo et l'installation intermédiaire, 'les histoires fabriquées' produisent du sens à vivre en fécondant l'espace public et politique. » (La Luna, 2007: 183).

²⁰¹ Et de ce point de vue, on ne peut que souligner les associations mythologiques sur la féminité portées par le nom du collectif, La Luna.



Images 110 et 111 : *Over the River*, de Christo (projet en cours). À G. Photographie de terrain (essais techniques). À D. Œuvre préparatoire sur la photographie de terrain (Source : Volvey, 2003a)

Le dernier exemple est celui de la pratique artistique de Christo et Jeanne-Claude. J'ai beaucoup travaillé et j'ai écrit sur le caractère relationnel de celle-ci (notamment Volvey, 2003a, 2007, 2010), mais c'est à un aspect particulier de cette pratique que je vais m'intéresser ici pour compléter mon propos sur la transitionnalité de l'art contemporain : l'association du terrain avec la pratique figurative. Les termes de l'activité psychique imageante théorisée par Tisseron (1995, 1996) sont fort appropriés pour rendre compte des enjeux transitionnels de la pratique graphique de Christo. Bien que montée, on l'a vu, dans le « récit autorisé » iconographique construisant la figure du couple d'artistes, cette activité solitaire en atelier reste relativement confidentielle par rapport à la pratique collective de terrain, c'est donc en m'appuyant sur la documentation livrée par les films (Maysles *et. al.*, 1985, 1990) que j'ai pu développer ma réflexion. Les films montrent Christo seul dans son atelier en train de dessiner et de peindre les œuvres préparatoires des projets auxquels le couple travaille : la position de son corps penché ou appuyé sur la feuille de papier posée horizontalement sur une table (très rarement verticalement, même pour les grands formats), l'usage des agrandissements de photographies de terrain, d'*aerial maps* ou de cartes comme fond ou arrière-plan du dessin, les actes de la genèse graphique de l'ouverture d'un champ à son remplissage par des formes, l'alternance de dépôts d'empâtements de peinture et de balayements à la pointe sèche, l'inclusion d'images documentaires, de morceaux de tissu, d'extraits de photographies de terrain ou de cartes, etc. Ces éléments, de la feuille-support à l'ouverture d'un champ d'action et aux gestes de balayage, d'empâtement et d'inclusion, rappellent effectivement la matrice transitionnelle substitutive à la dyade enfant/environnement maternant que décrit Tisseron, et qui supporte, selon lui, la psychisation des éprouvés associés à l'ensemble de l'activité graphique en une image du corps (des schèmes) organisant les formes primaires de l'identité narcissique. Plus le projet avance, plus Christo travaille non pas sur une feuille blanche mais sur une image de/du terrain, image qui découle des procédures de terrain (les photographies de Wolfgang Volz, les *aerial map* que les Christo font réaliser) et qui se réfère à leur lieu d'effectuation : dans une perspective transitionnelle, cette image désigne, par conséquent, le lieu originare de la construction narcissique-identitaire. Nous avons là à l'œuvre le processus de somatocartographie propre aux phénomènes transitionnels que j'identifiais plus tôt (cf. 5– 3.1.).



Images 112 et 113 : Christo et Jeanne-Claude, pratique du dessin et place des œuvres préparatoires. À G. dans un *engineering meeting*, avril 1997 (*Over the river*, projet en cours). À D. dans une réunion publique du Community Board #10, Manhattan, New York, février 1991 (*The Gates*). (Source : Volvey, 2003a).

J'ai analysé le fonctionnement transitionnel de ces dessins préparatoires dans le cadre du travail de terrain non seulement auprès des populations et des autorités sectorielles ou territoriales auxquelles le couple demande l'autorisation de faire un usage artistique du *land*, mais aussi au sein des protocoles plus scientifiques ou techniques du projet (Volvey, 2003a). J'ai montré comment le caractère cubiste de ces œuvres préparatoires, qui sont montrées dans les salles d'audience, apportées sur le terrain, installées dans les workshops techniques (images 111 et 112), etc., contribue à en faire à la fois des objets-opérateurs et des objets-produits du relationnel dont procède l'œuvre processuelle qui se concrétise *in fine* dans l'objet-lieu d'art. Ces œuvres intermédiaires fonctionnent en série illimitée et leur composition à la fois signale un découpage (dans le lieu et l'objet) et ouvre la représentation sur un hors-cadre : elles forment des espaces de représentation fragmentaires, multiples, potentiellement illimités dans le temps et l'espace. Elles fonctionnent aussi sur des principes d'assemblage de données co-produites, multi-sources, multimédia et multiformes, et de construction multiples –les diptyques associent représentation du lieu en perspective linéaire paysagère ou en vue aérienne cartographique ou *aerial map* et représentation au sol–, principes qui sont montrés par les procédés du collage et du carroyage. Un assemblage dont le tissage comme procédé et le tissu comme produit sont des métaphores adéquates. Ces œuvres préparatoires organisent donc la possibilité de la multiplicité des points de vue sur le lieu et le projet pour le lieu au sein d'un espace graphique ouvert et plastique. Ce faisant, elles favorisent l'appropriation du projet par le collectif en suscitant son aspiration à exercer sa puissance configurante sur l'objet, soit sa participation au projet et à sa modalité relationnelle et performative (Mondada, 2000), puissance configurante dont le résultat sera intégré dans et montré par une série d'œuvres postérieures. Ces œuvres sont donc non seulement intermédiaires, parce qu'elles enregistrent et donnent à voir le caractère processuel du projet, mais parce que, ce faisant, elles ouvrent l'espace possible d'une participation, celle du terrain dont elles enregistrent sans cesse les données qu'il lève en ses procédures multiples.

J'ai enfin analysé en termes transitionnels l'installation des objets textiles qui fonctionne comme un véritable geste cartographique collectif : délinéation d'une forme sur le fond (le site terrestre ou maritime), puis remplissage textile de la forme (Volvey, 2003a). La documentation des œuvres montre l'importance de l'engagement physique de l'ensemble des installateurs/trices dans des agir de type corps à corps (avec le site ou la toile) et de déplacements incessants qui accompagnent ces gestes cartographiques. Dans cette

perspective, j'ai alors proposé une analyse de cette couverture tégumentaire, et plus généralement de l'objet-lieu d'art christo-jeanneclaudien, en termes d'image de corps et de figuration du Moi-peau, rappelant au passage les multiples références tégumentaires des artistes : « the fabric is almost like an extension of our skin » (in Diamonstein, 1979: 94) ou « the fabric of my work is fragile like a woman's skin » (in Fineberg, 1986 : 26)²⁰², celles de nombreux commentateurs de l'œuvre ou encore le traitement cinématographique des installations (voir en particulier le traitement de *Surrounded Islands* par les Maysles –Maysles *et al.*, 1985).

« The structure of the rocky terrain was suggested through the fabric in the way that a bone structure is suggested beneath a skin²⁰³. The visual effect is strikingly related to that of Henry Moore, who has spoken of his own work thus: 'It comes from inside. It's not at all like cutting a continuous curve... In my opinion when you see a smooth forehead, you feel a bone pushing from it. In my sculpture I try to have that feeling. Pressure, tension from inside, is like what you get in real life. Growth comes from within. So for me, my work is organic and no abstract'. » (Yard, 1975: 20).

« Restany : The wrapping, the empaquetage, became really his style, his own style. But there is another approach towards the fabric which is not these conceptual and poetical ideas, which is pure physical and psycho-sensorial. And that is very important. That is may be the central/sensual [?] part of his work. Like giving a second skin to every thing. And when you see that [se tournant vers le tissu et le touchant], you understand it very clearly. This kind of fabric is really a second skin. » (in Maysles *et al.*, 1990²⁰⁴).

« Des barres de styropore de la même couleur reproduisaient le périmètre de chaque île. Avant que plus de quatre cents assistants dans des zodiacs ou pagayant à plat ventre sur des matelas pneumatiques ne viennent habiller ce squelette aux doigts roses, il restait posé sur l'eau verte comme une toile finement tissée et innervée, comme un réseau étincelant de sang. » (Spies, 1998: 180)²⁰⁵.

« In some respects the wrapped objects remind us of skin. The skin which defines the physical limits of our being is also the source of touch, the most personal of our senses. (...) Trapped within the skin we are forced to compare that which is with that which might be in an imaginary ideal universe and hence we feel the overwhelming presence of unfulfilled desire. It is this desire which makes us susceptible of the art of seduction which has always exploited all the manifestations of the veil. The drape which is drawn loosely across her mysteries in classic sculpture of the female nude excites the imagination rather than preserving chastity. Costume often exploits this principal of emphasizing that which it conceals. Concealment implies a secret that may potentially be revealed. This situation provokes the imagination and brings the comparison of reality into play with ideal. (...) There is a close relationship between this erotic desire and our pleasure in reconstructing the world in our mind. ». (Bond, 1998).

J'ai effectué un rapprochement entre image de la terre –soit la dimension cartographique de l'objet-lieu qui lui est reconnue par l'esthétique Tiberghien (1995) et

²⁰² A commencer par leur référence liminaire au *Monument à Balzac* de Rodin dont les propositions successives, dont un Nu, sont refusées par la commission commanditaire, et qui est finalement drapé dans le véritable peignoir de Balzac préalablement plongé dans le plâtre. Référence reprise dans la série des *Wrapped torso*, *Wrapped Venus*, sur mannequin ou statue, *Wrapped Women*, *Wrapped Dress* et *Wedding Dress*, sur corps de femmes nues, que Christo réalise au début des années 1960.

²⁰³ Commentaire de la partie continentale de l'installation *Ocean Front*.

²⁰⁴ Pierre Restany, critique français, fondateur du groupe des Nouveaux réalistes, fait ce commentaire dans un entretien qu'il donne au pied du *Wrapped Pont-Neuf*, 1985. Il accompagne ce commentaire de gestes de toucher (la toile).

²⁰⁵ Commentaire de *Surrounded Islands*.

Brayer (1995)– et image du corps –soit une dimension somatocartographique que je propose (Volvey, 2003a, 2010). Par conséquent, les manières de faire avec le lieu (travail de terrain et d'installation) dans leur dimension active, instaurent le terrain-lieu en matrice transitionnelle et la feuille-image-support en matrice substitutive pour un travail de symbolisation dont les produits sont des cartes autant que des figurations du Moi-peau. J'ai aussi rapproché ce premier registre référentiel d'un second –la tente des nomades ou des forains sur les marchés– pour rendre compte du côté « portatif » des figures du Moi-peau quand, dans le processus transitionnel (du dessin, de l'installation), le décollement anaclitique a lieu, quand le mouvement réflexif de la construction identitaire aboutit, libérant la possibilité de l'éloignement du corps originaire.

« Jeanne-Claude : Souvent nous expliquons que la toile est fragile et qu'elle reflète le *temporary* caractère de l'œuvre et le *nomadic* caractère. Les nomades qui en quelques heures construisent une ville entière et puis une semaine plus tard ils plient tout et ils sont partis. » (Entretien avec A. Volvey, le 02 et 03 juillet 2003).

L'analyse de la transitionnalité en art permet de revenir sur un certain nombre de points abordés précédemment et de les articuler : le nouage de la spatialité et de l'identité subjective (narcissique) via le *land claiming* et le *fieldwork* relationnel –qui ajoute des éléments d'ordre psychogénétique à la radicalité du Land Art et des pratiques actuelles qui s'y apparentent–, le rôle des pratiques graphiques et en particulier cartographiques dans la représentation de données transitionnelles –c'est-à-dire le rôle du langage spatial dans l'élaboration psychique et la représentation de phénomènes à forte dimension spatiale–, le rapport entre pratiques transitionnelles de terrain/de dessin et production d'objets spatiaux, tels que territoire, frontière, etc. Elle permet aussi de ré-envisager, sur une autre base théorique que la base féministe, la question de l'accès au politique via des pratiques de terrain relationnelles fondées sur le modèle du *care*.

5– 3.3. Transitionnelle géographie

Le chapitre 2 a travaillé à une première ébauche de la question transitionnelle du terrain en géographie autour de mes pratiques et expériences contradictoires en Hongrie et à Budapest, pour à la fois objectiver la question narcissique-identitaire par la méthode réflexive –méthode sans laquelle il ne saurait y avoir de travail épistémologique sur le versant subjectif de la science possible–, pour, au sein de cette réflexivité, construire la manière dont le terrain est passé pour moi du statut de problème personnel en « situation de transfert » à celui de question scientifique et présenter les outils et les cadres psychanalytiques qui m'ont permis de le travailler comme objet épistémologique. Mais cette mise en abyme a aussi une fonction méthodologique dans la mesure où elle clarifie les éléments de sens qui ont fonctionné sur un mode échoisant ou empathique (voire contre-transférentiel) dans les entretiens qualitatifs que j'ai faits, à cette époque, avec les géographes français, sur leur pratique et leur expérience de terrain. Elle expose la « vulnérabilité seconde » dont ces entretiens procédaient en tant que projet de recherche (conduite et réalisation), une vulnérabilité qui rendait la relation de recherche moins dissymétrique –sur cette question j'étais autant au travail qu'eux et au travail avec, à travers eux. Elle a aussi une fonction argumentative puisqu'ils fonctionnent dorénavant comme des échos au cœur de cette sous-partie. Si ce chapitre 2 présentait, le sujet au terrain dans sa dimension inconsciente, instruisait la dimension scénaristique inconsciente

du terrain et la dynamique narcissique qui l'animait, mettait en avant le motif narcissique-identitaire qui s'y jouait jusqu'à informer la problématique de recherche, il ne présentait pas les éléments permettant de comprendre en quoi cette situation (de terrain) interpelle la géographie plus que d'autres disciplines de terrain. C'est dorénavant ce sujet-cherchant-à-fleur-de-l'espace (Volvey *et al.*, 2012 –à paraître) que je voudrais faire reconnaître pour faire surgir comme sujet géographique et interroger ensemble les dimensions spatiale et subjective inconsciente qui s'articulent au cœur de cette manière de faire avec l'espace/les lieux, manière qu(i) engage le sujet géographe jusque dans son identité –une identité dont « mon terrain » devient le nom. Le passage par la géographie anglophone féministe (cf. 5– 1.2.) m'a permis d'établir le rapport entre identité et terrain (pratique et spatialité), d'analyser dans le développement des méthodes qualitatives relationnelles, auquel les féministes ont grandement contribué, les instruments d'une politique de l'identité via le terrain et dans la réflexivité la méthode pour l'objectiver en un savoir scientifique construit dans un discours scientifique. Mais ce passage m'a permis aussi de mettre en évidence les limites de cette proposition. D'une part, en circonscrivant les fondements psychanalytiques de cette pratique à une question technique de méthodologie, les féministes et les qualitatistes en général ne se mettent pas en situation d'analyser l'hétérogénéité de la méthode qu'ils/elles se sont donné-e-s –et par voie de conséquence des données produites et savoirs produits et représentés–, avec les visées politico-scientifiques qui sont les leurs –soit la contradiction entre la forme de l'identité investiguée par le truchement de la méthode et la forme de l'identité reconstruite dans le discours scientifique. D'autre part, ils/elles arrêtent leur méthode réflexive d'objectivation des positions de recherche avant l'investigation des motifs inconscients du sujet de la recherche refusant d'appliquer à sa pratique un principe de symétrie qu'elles/ils ont par ailleurs appliqué à la géographie masculiniste. Une deuxième série de limites concerne la place de la spatialité dans la définition non représentationnelle (relation et performance) du terrain, où le terrain devient exclusivement un engagement avec les sujets-enquêtés. C'est tout le travail réalisé dans le chapitre 4 et les premières parties du chapitres 5 (cf. 5– 2.) que d'avoir fait monter la question spatiale au cœur de mon propos et de l'avoir nouée au faire (*work*) de terrain (*field*) et de dessin, à la pratique et l'expérience qui lui est associée, jusqu'à identifier et élaborer la question du faire avec l'espace au sein de la théorie transitionnelle de la dimension identitaire-narcissique de la subjectivité (cf. 5– 3.1.). C'est donc ce sujet-cherchant-à-fleur-de-l'espace, qui fait spatialement (*work*) avec l'espace (*field*) dans des scénarios inconscients où l'identité narcissique est en jeu, que je souhaiterais ici, au-delà du chapitre 2, faire émerger. La mise en rapport de ces expériences avec des objets géographiques les représentant sera traitée dans la sous-partie suivante (cf. 5– 3.4.). En conséquence, je vais dans cette sous-partie, laisser beaucoup et longuement la parole aux géographes, une parole que j'ai très peu retravaillée, mais que j'ai cependant montée dans un appareil d'interprétation, et dans laquelle je laisse voir les coupures que j'ai opérées.

Les textes des géographes informés des problématiques de la géographie anglophone, tout captivés par la question de l'identité sociale même quand ils traitent de la *performance* de la relationnalité, et ceux de Y. Calbérac (2010), centrés sur la question du rôle du terrain dans la constitution de la communauté disciplinaire et qui n'abordent pas la question de la *performance*, ne prennent pas en charge l'expérience vivante et vécue associée à la pratique de terrain, et, par là même, associée à la créativité scientifique. Le balancement confus entre « caractère objectif » et « caractère subjectif » du terrain dans la citation de Vieillard-Baron

(ci-dessous) dit cette difficulté générale à se saisir de cette dimension dans le discours scientifique français, plus encore son renvoi hors du champ scientifique dans la citation de Pourtier à la journée de l'AGF, *Le 'terrain' pour les géographes, hier et aujourd'hui*, 2006 (ci-dessous) et l'édulcoration postérieure du propos dans la publication des Actes (cf. note 82).

« Son caractère objectif [du terrain] dépend directement de sa matérialité, et sa nature subjective découle de l'expérience individuelle, que celle-ci se situe sur un plan sensible, affectif ou symbolique. (...) Le concept de terrain est d'une polysémie foisonnante ; il recouvre une charge émotive intense et une dimension idéologique non négligeable (...). (...) Le terrain, par sa démultiplication même, constitue le facteur central de légitimation du savoir disciplinaire. Il est le lieu de la pratique et de la mise en œuvre de savoir-faire en s'appuyant au départ sur deux méthodes de production de données : l'observation et l'enquête. Pour tout dire, il est le moment d'une expérience forte ; il suscite un puissant investissement émotionnel et des techniques de plus en plus sophistiquées qui orientent la recherche tout en la limitant. » (Vieillard-Baron, 2005: 413-414, partiellement cité in Lefort, 2010).

« Pourtier : Je suis un farouche défenseur du terrain au nom de principes hédonistes. (...) Le principe de plaisir peut se trouver exclusivement sur le terrain. (...) Dans un milieu où j'ai l'impression de vivre, (...) le plaisir d'être au contact charnel avec ceux qu'on interroge (...) tout le monde est content, en tous les cas moi. Pour plagier Lacan le terrain c'est le 'ça voir' : le ça je le trouve quelque part sur le terrain. Mais revenons à des sujets plus scientifiques. » (intervention de R. Pourtier à la journée « Le 'terrain' pour les géographes, hier et aujourd'hui », AGF, 09/12/2006)²⁰⁶.

Cette expérience vivante, vécue s'avance d'abord dans le récit, pas forcément héroïque et pas toujours mis en scène –le récit ne fait pas toujours du terrain le moyen d'une mise en scène narcissique après-coup–, du plaisir et de la douleur/souffrance. Ces états (corporels, émotionnels et affectifs) s'énoncent pourtant massivement dans les comptes-rendus, les récits (de géographes à la retraite) et les entretiens de géographes qui en font le moteur principal mais aussi le principe (cf. la citation d'A. Clark dans 5– 3.4.), voire le sens (cf. Pourtier ci-dessus), de la recherche. Comme l'écrit I. Lefort (2010 –à paraître), qui cite en appui de courts extraits des textes de Vieillard-Baron (2005), Bataillon (1999) : « Ainsi vécu et exprimé, le rapport au terrain n'engage sûrement pas le seul intérêt intellectuel du géographe, mais toute sa personne, dans ses dimensions psychologiques et intimement personnelles. »

« Le plaisir est une dimension qui, quoique centrale dans la production des savoirs, est systématiquement évacuée des productions académiques [note supprimée] : pour l'appréhender et l'étudier, il faut se doter d'un cadre méthodologique et d'outils théoriques, à l'image du programme d'Anne Volvey qui l'interroge avec les outils de l'approche psychanalytique transitionnelle (Volvey, 2004) » (Calbérac, 2010: 302).

La prise en compte de cette dimension esthétique subjective et de ce qui se livre avec elle, placent l'identité subjective au cœur de la question du terrain, pour en faire l'enjeu du terrain et pour y retrouver *a posteriori* sa dimension cognitive. Je vais m'appuyer ici à la fois

²⁰⁶ Ce discours hédoniste est quelque peu atténué et dispersé dans le texte qu'il produit pour la publication des journées : « Toute plongée dans l'altérité est une excitation des sens et de l'intelligence. (...) Et le terrain dans tout cela ? Il reste irremplaçable car en lui se marient le plaisir et la nécessité. Nécessité d'aller voir et plaisir d'explorer. (...) Mais surtout, le terrain n'a de sens que s'il participe d'un désir. A quoi bon une recherche qui ne serait jamais jubilatoire ? (...) Le terrain est pourtant parfois éprouvant, mais les épisodes qui peuplent la mémoire lorsque le temps a fait son tri font oublier les moments de lassitude, réanimant le désir nostalgique de revenir sur ses pas, ou l'envie de les porter vers d'autres ailleurs. Comme l'appel du large pour les marins, l'attraction qu'exerce le terrain est une promesse d'accomplissement. Les sens et l'esprit trouvent leur unité dans une démarche scientifique participant d'un art de vivre. » (Pourtier, 2007: 443-445).

sur quelques uns des extraits des entretiens semi-directifs que Calbérac (2010) a réalisés et qu'il publie dans le corps de sa thèse, afin de montrer que ces éléments poignent bien au cœur du récit de terrain ou du discours sur le terrain des géographes et appellent prise en charge, sérieux et interprétation, mais je vais m'appuyer surtout sur les entretiens que j'ai conduits – dont j'ai plus tôt présenté les éléments de cadre et de méthodologie inspirée de la clinique transitionnelle, dont je faisais alors moi-même l'expérience (cf. Chapitre 2– 3.2.). Les entretiens longs, réitérés et en profondeur que j'ai conduits (la durée totale d'enregistrement d'un entretien réitéré deux fois peut atteindre six heures), parce qu'ils offrent un espace de facilitation pour le déploiement libre d'une remémoration et d'une évocation du vécu de terrain vivant, parce que leurs contenus mêmes étaient accueillis et pris au sérieux, voire échoïsés (posturalement, gestuellement, émotionnellement et verbalement), et parce qu'ils ont été en retour vraiment investis pour cela par les personnes enquêtées –qui devient alors le motif du deuxième entretien–, mettent à mal l'organisation de la mise en silence disciplinaire (objectiviste) de l'expérience géographique²⁰⁷. Grâce à cette adhésion assez générale, j'ai vécu avec ces entretiens de très émouvants moments d'échange, d'empathie et d'identification, pendant lesquels mes propres difficultés de terrain se trouvaient échoïsées et jouaient comme autant d'appuis pour une écoute, un accueil et une entente (quelque chose de type contre-transférentiel), et à travers lesquels se trouvait prolongé le travail clinique que je faisais autour d'elles (Chapitre 2– 3.1.). L'hypersensibilité aux ambiances relationnelles, l'empathie, n'est-elle pas en effet un symptôme du développement dans l'actuel d'une situation de transfert de phénomènes transitionnels ? Pour nombre de collègues, doctorant-e-s ou chercheur/ses confirmé-e-s, ils ont souvent fonctionné comme un appui d'ordre psychologique (comme outils de conscientisation et d'acceptation des enjeux biographiques) et/ou cognitif (comme outils de conscientisation de sujets de recherche ou de données) au sein de leur démarche scientifique.

« X¹ : Je tenais à te remercier de m'avoir proposé ce long entretien. Cela m'a permis de verbaliser (sans doute avec des maladresses et aussi des non-dits) et de me faire prendre conscience combien j'étais attachée à mes sujet et terrain de thèse. » (Email de retour d'entretien 19/06/2000²⁰⁸).

²⁰⁷ Plusieurs géographes interviewés, dotés de la transcription du premier entretien, ont accepté le second entretien en sachant ce qui était au travail. En situation, ils m'ont demandé un deuxième entretien « *off the record* », c'est-à-dire sans enregistrement. Ce que j'ai refusé. J'ai eu aussi quelques demandes en cours d'entretien pour que l'enregistreur soit temporairement éteint ou que certaines parties soient « *off the record* », ce que j'ai rarement accepté.

²⁰⁸ La trentaine d'entretiens que j'ai réalisée contrairement à ceux de Calbérac (2010) est anonymée. Elle l'est pour des raisons de confidentialité, la méthode empathique et la durée des entretiens auxquelles j'ai recouru ayant ouvert des zones intimes, voire très intimes, dans le récit de mes collègues et parfois connaissances ou ami-e-s. Cet anonymat était, pour ces raisons, une clause de la base contractuelle des entretiens (du pacte de terrain), à une époque où l'énoncé personnel et intime dans la géographie française n'était pas courant et compte tenu du fait que les personnes enquêtées, pour leur grande majorité, étaient en poste ou doctorant-e-s. J'ai donc indexé les entretiens pour permettre néanmoins que les extraits mobilisés ici ou là dans le texte soient éventuellement reconstruits dans un ensemble signifiant plus large. Cette indexation ne fait aucune différence entre les champs disciplinaires, les genres, les régions du monde, les types d'espace ou les objets définis comme terrains. Les entretiens sont numérotés par ordre d'apparition dans le texte, afin que les rapports entre des extraits provenant de la même source puissent être établis. Ils ont tous été arbitrairement mis au féminin, à la fois comme une manière de rompre avec le masculinisme du terrain et comme une manière de brouiller les cartes d'identité. Je rappelle que plusieurs interviewés l'ont été deux fois, ce que j'ai parfois fait apparaître. Cet anonymat m'a quelques fois imposé de retenir des données pourtant importantes ou significatives, et il atténue parfois la pertinence de certaines données présentées. Il est donc aussi une contrainte dans l'exercice de démonstration. Je remercie Max Beligné pour ce travail fastidieux de retranscription.

« X² : Tu as écrit dans le mail que tu m'avais envoyé, que tu étais amoureux de ton terrain, ça signifie quoi²⁰⁹ ? Que j'en parle tout le temps, que j'y pense tout le temps. Il m'attire et me repousse parce qu'en même temps, il est dur et à conquérir... Parce que j'emmerde tout le monde avec mon terrain. [Nom de personne], à qui tu avais envoyé le mail [de prise de contact], qui est le doctorant de [Nom de personne], m'a dit 'Écoute, il y a quelqu'un qui fait un travail sur le terrain. Parle lui de ton terrain à elle et lâche nous quoi !'. » (Entretien avec A. Volvey, le 04/05/2001).

« X² : La question de [leur] déplacement, par ailleurs, moi m'évoque la façon dont toi tu travailles sur ton terrain (...) ? C'est là que c'est malin ce que tu fais comme travail parce que effectivement, je ne m'en étais pas rendu compte. Peut être que je ne vois que ça... Peut être que c'est malin parce que moi, ça me fait penser à des trucs. Peut être que je vois ça parce que moi même, j'ai une représentation qui est d'eux. Oui, on fait ce qu'on peut... » (Entretien avec A. Volvey, le 04/05/2001).

Si, plus de dix ans plus tard, ils se trouvent quelque peu balbutiants par rapport aux éléments de ma proposition scientifique d'aujourd'hui, ils sont néanmoins les produits de l'interaction du double travail que les collègues interviewé-e-s et de moi-même avons engagé sur un thème commun et partagé, à la fois, ensemble, dans la situation relationnelle d'entretien et, chacun d'entre nous, en dehors de celle-ci : ils montrent ce qui pour eux et pour moi était alors au travail autour du terrain comme pratique et expérience dans des registres s'étendant du personnel au scientifique et réciproquement –certains découvrant mes interrogations pendant l'entretien, d'autres en ayant l'idée avant celui-ci et l'un d'entre eux ayant sollicité l'entretien pour comprendre (cf. ci-dessus). Je les citerai longuement ici afin de laisser leur propos, leur problématique et l'esthétique de terrain dont ils sont empreints, mais aussi ce travail, se déployer. Ils ont été très partiellement présentés et cités dans ce mon texte « L'espace vu du corps » (Volvey, 2000), dont ils sont contemporains, puis dans mon texte pour *Geographische Zeitschrift* (Volvey, 2004), puis plus récemment encore (Volvey, 2012a). Ils sont donc présentés de manière plus complète ici, bien qu'ils n'aient pas tous encore été retranscrits. Cette présentation et l'analyse que je fais de ces entretiens ont été longtemps repoussées. L'inachèvement des retranscriptions ne constitue pas la seule raison de cet attermoisement, mais plutôt d'une part, mon inquiétude à rendre publics des récits parfois intimes, à les trahir, à les sur-interpréter, à blesser en interprétant, etc., et d'autre part, l'impression que pendant plusieurs années je ne savais pas bien, méthodologiquement, ce que j'avais fait, ce que nous avions fait eux et moi en situation d'entretien. Seuls, ma conviction que le cadre et l'objectif des entretiens étaient très clairs dès le début avec mes interlocuteurs, le travail de réflexivité que j'ai conduit dans le chapitre 2 et ma découverte des méthodologies qualitatives, de leurs fondements et aspects techniques (notamment transitionnels) (Bondi, 2003 ; Bingley, 2005 ; Avis, 2005), me donnent aujourd'hui les moyens éthiques, intellectuels, psychiques d'y procéder. Peut-être aussi l'idée que je finissais aussi par trahir ceux qui m'avaient permis de rassembler un tel matériau en ne le publiant pas. Seuls douze des vingt-neuf entretiens qui composent ce matériau empirique sont présentés et travaillés ici, certains encore trop partiellement, cela est dû à l'inachèvement des retranscriptions et aux limites temporelles que je me suis donnée pour ce travail d'HDR. Pour la même raison je ne ferai ici qu'indiquer des directions possibles de leur interprétation transitionnelle, en mettant surtout en relief la question de la symptomatologie à expression corporelle et ses dimensions, ou encore la problématique des limites.

²⁰⁹ Dans les extraits mes questions ou interventions apparaissent en italique.

C'est autour d'une distinction entre le *work* et le *field* que j'ai organisé mes entretiens, associée à une attention portée à leurs spatialités et à leurs temporalités. Ces entretiens libres (non formatés dans le temps et l'espace et conduits sur la base de thèmes et non pas de questions), individuels et en face-à-face, interrogeaient donc la pratique de terrain (protocoles et procédures, pratique graphique, équipements, rituels, etc.), sa spatialité (placement, déplacement, échelle, métrique) et sa temporalité (présence/absence, fréquence, rythmes biologiques), mais aussi le corps au terrain (santé, hygiène, accident, alimentation, habillement, sexualité), l'expérience de terrain (émotions, sensations, motricité) et les archives matérielles du terrain (objets apportés/rapportés, carnets, etc.). Contrairement aux objectifs des entretiens de Calbérac (2010), l'expérience géographique était au cœur de mon questionnement ou de mes relances qui accueillaient toutes les réponses sur le corporel, l'émotionnel, l'affectif, etc. C'est la relation déployée dans le cadre et au prétexte du terrain (faire et spatialités), qui passe par le corps sentant/se mouvant –pour reprendre les termes d'E. Straus (1989 [1935])– et aussi ressentant, telle qu'elle a à voir avec une subjectivité au travail qui était ici interrogée. La dimension esthétique (au sens du complexe corpo-émotionnel-affectif qui règle l'expérience), saisie au niveau de l'engagement du corps avec le terrain, a souvent été le moyen du déclenchement d'un récit de terrain investi, personnel, voire intime, ainsi que les questions ou relances portant sur les archives matérielles. Concernant le rapport entre le protocole d'alors et les problématiques d'aujourd'hui, je dois faire plusieurs remarques. J'ai très peu interrogé le rôle des intermédiaires (assistants, traducteurs, *gate keepers* ou contacts), de la famille ou du conjoint, ou de l'amoureux ou de l'amant-e, qui apparaissent en filigrane du coup, j'ai aussi peu interrogé la pratique de dessin (croquis, schéma, cartographie de terrain, hors terrain). Deuxièmement, concentrée sur la dimension esthétique du terrain, j'ai en fin de compte insuffisamment interrogé la dimension proprement méthodologique du terrain : protocoles, procédures, aspects techniques. Ces insuffisances appellent une reprise des entretiens qui non seulement feraient évoluer les questionnements sur le fondement de mes problématiques contemporaines, mais aussi les procédures méthodologiques sur la base de ma connaissance contemporaine des méthodologies qualitatives. Le prolongement de ce travail d'entretiens par d'autres entretiens conduits sur la base de photos, de dessins ou de carnets de terrain, type entretiens d'élucidation, ou par des observations embarquées, en particulier dans des situations de retour sur le terrain, constitue toujours un horizon de mes recherches que j'aimerais bien atteindre. Je souhaiterais aussi investir les méthodologies qualitatives d'entretiens de groupe, type *focus in-depth group* (Bedford et Burgess, 2001 ; Kneale, 2001 ; Bosco et Herman, 2010) pour leur dimension relationnelle groupale (cf. 5– 1.2.), mais aussi parce qu'elle me permettrait d'ajouter à mon échantillon de géographes interviewés des géographes qualitatifs anglophones²¹⁰ réduisant ainsi l'un des biais de ma recherche (cf. 5– 3.4.).

Cette expérience de terrain des géographes que j'ai interviewé-e-s se dit donc d'abord à travers l'énoncé du plaisir/bonheur/bien-être et, plus souvent tue, de la souffrance/douleur, les deux étant souvent associés dans un portrait du terrain à deux faces dont le point de jonction est l'intensité esthétique. Les extraits ci-dessous montrent que le terrain est envisagé et investi comme un cadre (parfois limite) et un espace ressource, pour des expériences

²¹⁰ Le/la chercheur(e) étant alors peu ou pas forcément impliqué(e) dialogiquement dans la dynamique du groupe, un assistant étant dédié à la prise de notes ou les séances étant filmées, le problème de la maîtrise de la langue s'amenuise pour permettre une telle investigation.

corporelles, émotionnelles et affectives extraordinaires, et qui se cultive non sans une certaine ambivalence jusqu'à la tension-tentation extrême d'y rester, le développement de formes addictives ou de formes de clivage (de soi/du terrain). Le terrain le/la géographe y va pour vivre des choses, comme le dit un des collègues interviewés ci-dessous, que le/la chercheur/seuse incorpore littéralement en respirant, en touchant, en mangeant, en empathisant, en faisant l'amour, en se frottant ou se grattant, en se blessant, en s'épuisant, etc. Le jeu, comme engagement ludique de soi avec l'environnement –le jeu donc fondamentalement relationnel–, et comme moyen de jouer avec les limites de soi, vaut souvent comme métaphore du terrain dans les extraits de récit présentés ci-dessous. Mais à travers l'évocation de ces dimensions esthétiques qui disent l'être géographe, c'est un profond sentiment d'exister avec le terrain qui circule ici entre les entretiens (cf. aussi citation de Pourtier, ci-dessus), y compris chez les géographes pour qui le terrain est une pratique essentiellement récréative ou pédagogique.

« Rougier : Plus de terrain, ce serait comme quand on était gamin, nous priver de dessert » (intervention de H. Rougier à la journée « Le 'terrain' pour les géographes, hier et aujourd'hui », AGF, 09/12/2006).

« Musset : J'ai du plaisir à aller sur le terrain, à rencontrer les gens, à découvrir... C'est une dimension qui est fondamentale. Je ne vais pas dire qu'on est tous des Indiana Jones, c'est idiot, mais le plaisir de la découverte, de la discussion avec les gens (sans même penser que je suis un vampire qui se nourrit de leur sang), faire des rencontres, découvrir des paysages, les approfondir... La dimension du plaisir est essentielle. Je dis souvent à mes étudiants qu'il faut bien choisir son terrain, à la fois son sujet et son terrain car la dimension du plaisir est essentielle dans la recherche. Il n'y a rien de plus triste qu'une recherche menée sans plaisir (si, il existe des choses plus tristes). » (in Calbérac, 2010: 301 –entretien de A. Musset avec Y. Calbérac).

« Tissier : Je pense que je suis un géographe de terrain mais pas au sens des géographes de terrain qui font de la recherche à partir du terrain, mais je trouve que le rapport au terrain est à la fois une dimension de l'apprentissage de la géographie, de la culture géographique mais aussi fait partie du *plaisir géographique*. Plaisir, intérêt, de vérifier, de ressentir que notre culture géographique nous donne des prises sur les paysages, sur l'espace. Je trouve que c'est un élément distinctif du géographe. Je sais que ce sont des banalités, mais bon. Je crois que s'il n'y avait pas ce rapport concret à des lieux, à des territoires, à des paysages que l'on cultive dans l'expérience du terrain, la géographie aurait beaucoup moins d'intérêt. » (in Calbérac, 2010: 305 –entretien de Jean-Louis Tissier avec Y. Calbérac).

« X³ : Je te disais que même si ces périodes d'absence de terrain ou de non possibilité d'aller sur le terrain pendant longtemps, peuvent se traduire par des choses quand même intéressantes et agréables, (...) je te parlais de colloque, (...) de la sortie d'un article (...). Tout ça, ça fait plaisir, ça émoustille en terme de métier, mais... de même du côté de l'enseignement (...). Tout ça c'est agréable. Ce sont des moments sympathiques aussi de ce métier, mais fondamentalement je crois que ce n'est pas ça qui m'agite vraiment et qui fait que ce métier m'attire particulièrement. Et j'ai besoin de cette... d'une certaine immersion dans le terrain, dans un terrain que j'ai choisi et où je vais aussi trouver... je vais faire de la géographie mais tout en... tout en ayant des sensations qui me conviennent bien. En fait je crois que si tu veux, la problématique avec laquelle on va sur le terrain, les méthodes qu'on a choisies, qu'on s'est données doivent être à la fois légitimes par rapport à l'objet que représente le terrain, mais en même temps sont aussi des opportunités pour aller vivre des choses. » (Entretien avec A. Volvey du 03/03/1999).

« X⁴ : Sur le terrain, c'est souvent beaucoup plus intense, du point de vue des émotions, que dans la vie hors du terrain. Quand tu es sur le terrain, tu as toujours un sentiment d'exceptionnalité, tu sais que ça ne durera pas très longtemps –même si ça va durer un an, ce

n'est jamais très longtemps. Donc tout est fortement ressenti parce que tu es toujours dans l'anormal, même si, notamment quand tu y es vraiment pour des séjours longs tu construis une normalité, mais en même temps tu sais que ça n'est ton quotidien que pour un temps. Donc il y a une urgence à vivre. Donc l'urgence fait que il y a une accentuation de tout ce que tu as ressenti. C'est un petit peu j'imagine, en moins dramatique, comme quelqu'un qui a un cancer mais qui est en bonne santé, dont il sait qu'il est en bonne santé pour un an. J'imagine qu'à ce moment là il y a une urgence à vivre. Donc il y a une amplification de tout. [plus loin] *Est-ce qu'il y a des organes corporels qui sont des organes de relation privilégiés avec le terrain ?* L'estomac [rires]. Tout ce qui va, tout ce qui est relié à l'alimentaire, de la bouche à l'estomac. *Pourquoi ?* Parce qu'être sur le terrain c'est d'abord manger autre chose, enfin c'est pas d'abord. Mais c'est aussi, c'est beaucoup, pour une bonne part, surtout que pour les [nom de peuple] manger c'est très important et manger ensemble et tout ça. Donc c'est très important. Et ça fait aussi partie de ma façon à moi d'être sur le terrain, par rapport à d'autres Blancs qui sont dans [nom de région] (...). (...) Au début ça ne m'a pas beaucoup plu, mais maintenant vraiment quand j'y retourne c'est... j'ai envie d'en manger. Et c'est... et le plaisir d'être sur le terrain c'est : tu revois des gens que tu aimes, que tu as plaisir à revoir, et tu retrouves des goûts qui sont associés et que tu n'as pas ailleurs. Et quand tu manges du [nom d'animal] ou du [nom d'animal], c'est... retrouver ces goûts qui font que tu te dis 'ah oui je suis vraiment là, où je suis'. Et jamais ailleurs tu pourras en manger. Donc c'est très... c'est très... comment on dit ça, c'est très charnel, quoi. » (Entretien avec A. Volvey du 02/07/1999).

« X⁵ : Maintenant, je crois que le terrain est un endroit où je suis bien. Et donc, sans penser que je ne pourrais pas vivre sans le terrain, je crois que... j'espère que... enfin, c'est quelque chose que oui, j'aurais plutôt envie de cultiver. Oui, que ce soit dans le cadre du travail ou simplement pour le plaisir d'être, d'être au milieu de la nature. Le terrain, quand j'y vais, par rapport à la vie de tous les jours ou le reste du temps [expiration forte] voilà, c'est ça. Il n'y a rien qui ne l'exprime mieux que ça. C'est une... un moment où on se remet à se sentir bien. Ce qui ne veut pas dire que ce soit le cas tout le temps parce que à des moments, c'est stressant. On ne sait pas ce qu'il faut faire exactement. On a l'impression de perdre son temps mais globalement, quand même, ce n'est pas lié au sujet, c'est lié au fait d'être dans là, dans la nature. [plus loin] On respire profondément. Oui, il y a un contact qui est différent des autres types de contact. Par exemple, je n'aime pas avoir des chaussures avec des semelles trop épaisses qui font que l'on ne sent plus ce que l'on a sous les pieds. J'aime bien être pieds nus, pas pour faire du terrain évidemment. J'aime bien être pieds nus, au moins sentir ce que j'ai sous les pieds. Puis, toucher. *Donc, il y a la respiration, il y a du charnel ?* Il y a du charnel au sens où... je ne suis pas capable de trop avouer ça. Du charnel, oui, dans les sensations mais plus dans... je ne saurais pas trop comment qualifier ça. » (Entretien avec A. Volvey, 14/12/2000).

« X⁶ : Pour moi, [le terrain] c'est un moyen d'évasion, le moment où tu peux rêver tout simplement, le moment où tu peux fuir certaines réalités, certaines contraintes. Quand je suis sur le terrain, quand je partais sur le terrain, et bien j'oublie tout ce qui est purement matériel ou quotidien. Donc c'est un moment complètement d'évasion, un moment de liberté, parce que tu n'as aucune contrainte, surtout sur certains cordons de galets, où tu vois absolument personne, tu peux passer des journées sans voir qui que ce soit et tu n'as aucune contrainte. Moi c'est un..., pour moi le terrain donc c'est un moment de liberté, de bonheur quoi, de bien-être. [plus loin] Parfois je suis allée sur des sites c'était pour me faire plaisir, même si je ramassais de la donnée et autre, c'était avant tout pour me faire plaisir. Parce que je sais que j'étais bien, que ça me faisait du bien. » (Entretiens avec A. Volvey, le 09/06/1999 et le 15/10/1999).

« X⁷ : Le terrain il commence quand tu t'arraches. (...) En fait, c'est un lieu de jeu. Oui, là je t'ai vu venir !, C'est un lieu de jeu, il n'y a pas à dire, c'est un lieu où tu risques, tu risques, tu vois ! (...). Le risque c'est d'aller perdre ta personnalité, c'est quelque part de te perdre toi-même, c'est de perdre la vie. [Plus loin] En fait le terrain c'est un jeu, c'est un lieu de jeu. Ça c'est le vrai terrain, tu vas en brousse, tu vas dans les bidonvilles, tu vas..., t'essayes de te rapprocher au maximum de ce que tu peux faire, tu vois c'est, c'est, là tu t'arraches. (...) [On fait l'expérience] de son éternité, de sa... Comment on appelle ça, de sa puissance, bien voilà

bien sûr ! De sa résistance. Quand tu es inquiète, quand tu pars (...) là tu te dis 'est-ce que je vais résister ?', 'est-ce que je vais cette fois craquer ?'. *C'est ça que tu appelles la mise en jeu, c'est ça que tu appelles le terrain de jeu ? C'est le corps mis aux limites ?* Le terrain met en jeu le corps et... le psychique, le mental, tu te mets [en jeu] et c'est dangereux, ça peut être dangereux. Mais en même temps c'est vrai que c'est jouissif ! » (Entretiens avec A. Volvey, le 09/06/1999 et le 15/10/1999).

« X⁸ : *Pour ce qui te concerne, on ne peut pas véritablement dire que tu sois une géographe de terrain ?* Oui, je ne suis pas une géographe de terrain au sens où je n'ai pas apparemment une spécialité, disons un créneau, dans la géographie qui fasse appel à un territoire défini. Et sur ce territoire à des études précises d'économie, de société, de milieux naturels. C'est quelque chose que je n'ai pas... sauf juste au début, au moment de ma Maîtrise, que je n'ai pas pratiqué. En revanche le terrain, je pense que... si, dans ma spécialisation de la géographie, je n'ai pas produit disons de la connaissance à partir du terrain, je pense qu'à peu près toute ma pratique, disons, le bonheur d'être géographe ou de faire partager ce bonheur à d'autres, passe par le terrain. » (Entretien avec A. Volvey, le 20/01/2000).

« X⁹ : Je n'avais pas du tout l'intention de faire carrière dans le supérieur. (...) Ce n'était pas du tout dans mon imaginaire et dans mes projets. Mais, c'est la découverte d'une part, de la recherche et d'autre part, de l'enseignement universitaire. (...) C'est que l'université, c'était fantastique parce que tu avais la possibilité de continuer à transmettre. Pour moi, c'est important d'enseigner. Donc de transmettre. Et c'est aussi pour ça que j'ai emmené des gens au [nom de lieu]. La transmission de ce que j'ai émotionnellement... J'ai envie que d'autres le partagent. Je n'ai pas envie de le garder pour moi toute seule. Et je pouvais aussi continuer à chercher et à avoir une réflexion géographique. La géographie, je trouve ça génial quand même. » (Entretien avec A. Volvey, le 20/09/2000).

« X⁹ : Je suis allée là. Je suis restée une semaine, quinze jours. Je trouvais ça hyper dur [rires]. J'étais très contente de rentrer en me disant en même temps il faut que j'y retourne. Bon et j'avais envie d'y retourner, mais qu'est ce que c'était dur. *Qu'est ce qui était dur ?* Le mode de vie. (...) Ça, c'était dur. Et puis, ce qui était dur, c'était la solitude et la promiscuité. Cette alliance des deux, c'est à dire que je n'avais personne avec qui parler français. (...) Et tu as tous les gosses du village qui sont autour de toi, qui te collent, qui veulent toucher tes affaires, etc. (...) Et puis, des trucs tout bêtes, aller aux toilettes, te laver, etc. (...) Donc, j'étais l'attraction locale. Donc, tu vas à la fontaine pour te laver. Tu sors ta brosse à dents et tu as tout le village qui s'arrête autour de toi. Le porteur qui a 50 kilos sur le dos, qui reste en arrêt. Et il commence à faire des commentaires. Et ça rit. On se fout de ta gueule... on se paye de ta tête. Et toi, tu te dis : qu'est ce que je fais ? Comment je fais ? Comment je me lave ? Comment je suis décente ? Tu as plein de questions comme ça. Ça, c'est pesant. A la fois, tu te prêtes au jeu parce que c'est normal, toi, tu viens observer les gens, c'est normal qu'eux t'observent. Tu es autant objet de curiosité que eux le sont pour toi. Il y a une interaction qu'il faut admettre mais je sais que je n'en pouvais plus. (...) Mais le pire, là où j'ai vraiment craqué, ce n'était pas pendant la thèse, c'était après quand j'ai fait un autre terrain après. J'ai dû y aller en été pendant la mousson et là, c'était infernal. (...) Et il y avait plein de sangsues. Moi, je connaissais les sangsues. Moi, j'avais pensé qu'en me mettant... J'avais eu l'expérience des chaussures fermées où les sangsues passaient quand même. Donc, je m'étais dit 'je prends des sandalettes à scratch, comme ça, je les vois les sangsues, je peux les enlever'. Sauf que les sangsues, elles se mettent dans les scratches [rires]. (...) Je frotte avec du sel. Et je n'arrivais pas à m'en débarrasser. Alors, ce n'est pas tellement d'avoir les sangsues, ce n'est pas ça qui est gênant, mais c'est les effets après, c'est à dire que tu avais aussi les moustiques. Moi, je suis très sensible à ça. Donc, je me grattais. Comme tu n'as pas les mains toujours très propres, ça s'est infecté. (...) Et du coup, au retour, en redescendant dans les basses vallées avec la chaleur et les pieds dans les chaussures, j'ai fait une infection. Je suis rentrée à [nom de lieu] avec un pied qui avait triplé de volume et trois semaines d'antibiotiques. Alors voilà, le rapport du corps au terrain. Pour moi, ce village, c'est à la fois une rencontre exceptionnelle et quelque chose de vraiment super mais en même temps [rires]. Il y a de la souffrance là, une vraie souffrance. Et il y a des moments, je ne pouvais plus

le voir même en peinture ce village. Même je ne les supportais plus. Je n'avais plus envie de leur parler. Ils m'énervaient. Qu'ils me laissent tranquille. Et puis pourquoi ? [rires] Qu'est ce que je fous là ? Pourquoi je vais là ? (...) Mais en même temps, je suis contente d'avoir vécu ça, parce que je me dis 'mais eux, ils le vivent trois mois tous les ans'. Voilà, il n'y a pas de raison, mais c'est vrai que le terrain était difficile de ce point de vue là. » (Entretien avec A. Volvey, le 20/09/2000).

« X² : Oui, c'est un espace extrêmement dur. (...) Pour moi, c'est un terrain extrêmement dur d'y aller physiquement, c'est compliqué. (...) Je n'ai pas un rapport très simple... C'est un espace dur. *Et, qu'est ce que ça signifie que c'est un espace dur ?* Ça signifie que... Je ne sais pas, moi, ça me fait penser à la montagne, c'est à dire qu'avant d'y aller, on n'a pas envie d'y aller. Une fois qu'on y est, on trouve ça génial. Et une fois qu'on est parti, on se dit 'je vais jamais y retourner'. Comment dire ça... Il y a tellement d'éléments qui font que c'est dur, que c'est physiquement éprouvant, que c'est... c'est jamais facile en plus moralement et éthiquement d'aller dans des familles extrêmement pauvres, à qui on va poser des questions et on sait que ça va rien leur apporter concrètement pour améliorer la situation. (...) En plus, c'est les zones tropicales. Donc, la santé n'est pas sûre. Il y a les moustiques, il y a les araignées. (...) Je me suis cassé la jambe au [nom de lieu] sur mon terrain. Bon pour être évacuée, ça m'a pris quatre jours. (...) Quatre jours quand on ne peut pas marcher, c'est long. Donc, c'est tous ces trucs là qui font qu'on sait jamais, qui font que c'est ce que j'appelle un terrain dur. Mais en même temps, j'y retourne toujours. J'ai envie d'y retourner. C'est fascinant. (...) Ce sont des zones où personne ne va, c'est-à-dire c'est ça qui est génial, c'est que toutes les données que j'obtiens là bas, c'est du nouveau. Donc, de toute façon, c'est génial. Des chercheurs là-bas, je n'en ai jamais vu. Je n'ai jamais vu des travaux avec du vrai terrain. Du vrai terrain, c'est-à-dire des gens qui sont vraiment allés s'y mettre. Quand j'y vais, je mets dix jours, c'est-à-dire je pars de la ville où je loge et je reviens dix jours après. Donc, je passe dix jours à dormir chez des agriculteurs. Et en général, j'essaie de faire dix jours sur le terrain, dix jours dans la ville, dix jours sur le terrain, dix jours dans la ville... [plus loin] *Et là, tu dis 'c'est un autre rapport au corps' et tu renvoies à un corps exalté dans la fête, dans la façon dont ils s'exhibent, dans le mélange, etc..., dans l'érotisation. (...) Et puis, il y a un autre corps dont tu parlais tout à l'heure qui est le corps au terrain, qui lui au contraire s'expose et se découvre dans la difficulté, dans... Et qui souffre. Et qui souffre.* C'est peut être les dix jours – dix jours. (...) C'est-à-dire quand je rentre... je prends une belle cuite. Enfin souvent, je prends une belle cuite. [rires]. Et puis après, je vais à la plage. Et à la plage, l'eau est chaude là-bas, c'est-à-dire quand on est dans l'eau, on n'est pas en conflit avec... (...) Justement, c'est toute la dialectique en [nom de lieu] : il y a le fleuve et il y a la route. Et moi, je travaille sur la route mais la joie... enfin, le bien-être, je l'ai sur le fleuve. Le bien-être physique, je l'ai sur le fleuve ou je l'ai des fois dans la marche. (...) C'est super désagréable, mais en même temps quand on y est, c'est là qu'on est le mieux, c'est-à-dire que mes plus beaux souvenirs au [nom de lieu], bon, je vais exagérer un peu, mais c'est quand même sur le terrain. Du moins mes expériences les plus fortes, c'est sur le terrain que je les ai. [plus loin] Mais je ne sais pas si je vais y retourner après, c'est-à-dire je vais refaire six mois et puis après... *Et pourquoi ne pas y retourner ?* Parce que c'est dur, parce que je me dis que je n'aurai peut-être pas la force... (...) *Tu veux dire que c'est extrême ?* Oui. La première fois que j'y suis allée, je n'avais pas envie de revenir [en France]. Je suis revenue. La deuxième fois que j'y suis allée, j'avais pas envie de revenir et j'ai failli ne pas revenir. Je me dis la troisième fois, ça va être dur de revenir et... (...) *Donc, ne pas continuer, c'est aussi ne pas se faire prendre ?* Oui, peut-être. Oui, cette année, j'étais proche... enfin, des projets de s'installer là-bas. [plus loin] *Quand tu dis que tu as peur de ne pas revenir, c'est ne pas revenir de [nom de lieu], Ce n'est pas ne pas revenir du terrain ?* Oui, c'est ne pas revenir de [nom de lieu]. Du terrain, je reviens toujours. Et souvent, plus tôt que prévu. Ah non, ça. *Alors pourquoi d'une certaine façon, tu t'imposes ce terrain alors que tu aurais pu faire quelque chose sur [nom de lieu] par exemple ?* Et en plus, il y avait des sujets sur [nom de lieu]. Pourquoi je vais me foutre en montagne aussi ? Pareil, aucune idée. Mais oui, c'est sûr. A [nom de lieu], la recherche serait hyper facile. Ça n'a jamais été étudié. Les problématiques, elles sont évidentes. Les gens, ils

adorent ça. Je veux dire pour la vendre après, c'est facile. Ah oui, ça aurait été... mais d'un autre côté, je n'imagine pas. » (Entretien avec A. Volvey, le 04/05/2001).

Cette dimension esthétique de l'expérience, s'articule à deux types de spatialité de la pratique de terrain : le contact et la distance, tous deux associés à des agir –liés directement ou pas à la mise en œuvre de procédures scientifiques. Le terrain en lui-même symbolise cette problématique spatiale du contact et de la séparation, puisqu'il est un cadre spatio-temporel, à la fois séparé de la vie normale et susceptible d'investissements répétés (de réitérations). Mais entre les sangsues (cf. ci-dessus, citation de X⁹), qui fonctionnent comme des images indicielles d'un terrain adhésif qui colle à la peau, et la peinture (au sens du tableau, du portrait), qui indique l'horizon d'un impossible terrain distancié dans l'effort d'un acte de projection sur une surface décollée du/de la du chercheur-e fait-e spectateur/trice et qui se tient devant lui, réside toute la dimension spatiale de l'investissement de ce cadre par une pratique de terrain entre contact et séparation. L'enjeu de cette gestion de la question de la distance est, comme le dit X⁷ plus loin, la construction de « cette espèce de machin qui est entre les deux ». Cette spatialité duale vient faire écho à mes propres problématiques de terrain à Budapest (cf. Chapitre 2–2.2.). Pour les géographes interviewé-e-s, l'enjeu psychique réside soit dans la spatialité de contact (et ce qui est à symboliser avec cette expérience) ou bien dans celle de la séparation (et ce qui est à symboliser avec celle-là) ou bien encore dans l'articulation des deux (elle aussi à symboliser).

Très convenue (Huetz de Lempis, 1997), l'idée du terrain comme contact direct ou intime avec la réalité (physique, humaine) prend un autre relief quand on l'appréhende dans sa dimension expérientielle, y compris sexuelle (cf. les citations de Pourtier ci-dessus et ci-dessous sur le frottement à la peau de ses semblables), quand on lui restitue son contenu d'expérience qui peut aller jusqu'au désir, au fantasme ou au sentiment de fusion avec la réalité (cf. citation de X⁵ ci-dessous), voire au métamorphisme de contact (cf. X⁶ ci-dessous), ou au contraire à l'accident de contact signifiant (cf. X¹¹ ci-dessous). Le contact avec le terrain –c'est-à-dire l'ensemble des actes pratiques de rapprochement pour l'établir et le maintenir, soit le toucher et l'empathie–, est ici une manière de faire avec les lieux dans leur dimension matérielle et idéale, avec leur substance (y compris humaine), leur métrique et leur échelle, pour les transformer en espaces ressources d'un scénario transitionnel. Un scénario organisé autour d'une symptomatologie à expression corporelle, fait pour installer une relationnalité substitutive ou une situation de transfert. Celle-ci signale, je le rappelle, l'effort narcissique fait par le sujet pour intégrer coûte que coûte sa problématique identitaire.

« Le terrain devient synonyme de contact direct avec la réalité. » (Lacoste cité par Calbérac, 2010: 270).

« La géographie est l'une des modalités possibles de ce contact intime avec le monde qui prend la forme de l'errance dans un paysage. (...) La géographie apparaît ainsi à la fois comme une discipline qui permet de comprendre le monde tout en gardant –à la différence de la philosophie qui est plus spéculative– le contact avec la réalité des sociétés et des paysages » (Calbérac, 2010: 303).

« *Joies et peines.* 'Etre sur le terrain' est un plaisir qui marque profondément le chercheur. L'émerveillement devant le cadre d'un paysage inconnu peut soutenir l'excitation : l'enchantement se reporte sur les hommes et tout semble facile, accueillant. Mais l'essentiel est sans doute dans les moments de dialogue où 'le courant passe'. Comme en amour, c'est le moment où l'étranger devient proche, familier, qui est particulièrement précieux. (...) Dans la rencontre de l'autre, pour s'approcher, il faut d'abord être à distance. Se sentir incorporé au

groupe dont on a convoité l'accueil efface un moment cette distance pourtant nécessaire pour poser des questions. Rien n'empêche de faire de bonnes géographies à partir de documents – images ou écrits, en particulier sur le passé. C'est à la fois se préserver des risques du contact et se priver des richesses de celui-ci. (...) Mais arrêtons un peu l'idylle, si profondément vraie soit-elle. » (Bataillon, 1999: 115).

Par exemple, ci-dessous, dans ce long extrait structuré autour de la définition du terrain comme contact avec la réalité d'un ailleurs, qui raconte l'impossibilité psychique du contact avec le groupe humain et le ressenti profondément bouleversant d'un contact physique (toucher) accidentel avec un lémurien dans un zoo fait lieu d'une pratique de terrain, on peut lire les multiples stratégies agies d'évitement du contact : l'impossible rapprochement physique, le contournement de la pratique –les entretiens dévolus à l'autre dans un binôme de recherche sans cesse réinstallé, tandis que le sujet se replie dans l'archive isolante et fait des photocopies– par le sujet qui est encore « toute petite », l'adaptation de la pratique dans une scopacité distanciante (observation) via le dispositif spatial du zoo redoublé par l'appareil photographique, et enfin l'effraction et le bouleversement consécutif lié au contact non choisi –imposé par le lémurien qui monte sur l'appareil photo. Puis l'énoncé de l'enjeu du zoo qui est l'enjeu du terrain de cette chercheuse : le contact tactile, ses conditions de possibilité spatiales.

« X¹⁰ : La raison pour laquelle j'étais partie en [nom de lieu], c'était parce que j'avais le père d'une copine qui était ambassadeur là-bas. (...) Ça allait de soi pour moi évidemment que la maîtrise forcément devait se faire ailleurs, quelque part dans un autre endroit. Et là, j'avais une possibilité. Donc j'ai sauté dessus. Et je suis partie en fait sans appréhension alors que je n'avais jamais séjourné à l'étranger, ni même jamais vraiment voyagé à l'étranger. J'étais encore toute petite. Je suis arrivée là bas vraiment dans de très bonnes conditions (...). Mais très vite, j'ai trouvé que c'était difficile. Difficile pour plusieurs raisons. D'une part, la solitude dont j'ai vite souffert. (...) Et puis sur place, je ne suis pas vraiment parvenue à me faire des amis. (...) La vie quotidienne aussi qui n'était pas facile (...). Donc, ce n'était pas agréable. Et puis, au delà de ça, j'ai vite ressenti sur place un malaise dans mon rapport avec les gens sur qui ou avec qui j'étais censée travailler. Je peux te raconter trois anecdotes. La première, j'étais en train de marcher dans une rue de [nom de lieu], il y a un cortège présidentiel qui est passé. Il y a une foule qui s'est attroupée pour le voir. Je trouvais ça super intéressant mais je n'ai pas osé. Donc, j'étais un peu en retrait, un peu à l'écart et un coopérant que je connaissais, s'est arrêté. Il était en voiture. On a un peu discuté et il m'a dit 'pourquoi tu n'as pas regardé le cortège passer dans la foule, c'est quoi ton problème ?'. Et il savait en plus que j'étais géographe et censée travailler en géographie plus ou moins sociale et économique. Et je me suis dit à ce moment-là, il y a un truc qui ne va pas. (...) Je me rendais compte que ce n'était pas à cause seulement de la difficulté du terrain, mais que c'était lié peut être à une incapacité de ma part. A une incapacité grosso modo à aller vers les autres et à jouer à la fois le rôle social et le rôle scientifique que l'on attendait de moi sur place. Donc, c'était ça le petit problème dont je parlais. (...) Si tu veux, il y a deux choses qui se superposent je crois, c'est-à-dire d'un côté le terrain est un terrain exotique pour moi, un petit peu, comme par définition. Et même s'il n'est pas ailleurs, au sens où il n'est pas éloigné en termes de kilomètres, c'est quand même quelque chose d'ailleurs (...). Ça suppose quand même le franchissement et le malaise que tu éprouves sur ton terrain, enfin que j'éprouve sur mon terrain, il peut avoir deux composantes j'imagine, c'est à dire un truc qui est lié comme à une sorte d'exil. (...) Et puis, un autre aspect qui est, parce que c'est vraiment un terrain et pas un exil, que je dois parler à des gens, aller vers eux, m'intégrer et participer, et que je ne sais pas le faire, que c'est difficile. (...) Donc, ma [deuxième] tentative, c'était dans un autre pays [nom de lieu]. (...) Malgré le programme de recherche que j'avais proposé, (...) au lieu de faire vraiment du terrain, je me suis plongée dans les archives. (...) Mais le vrai travail de terrain d'aller voir la population, je l'ai fait un petit peu mais pas autant que j'aurais dû. (...) Et ma troisième tentative, c'était [nom de lieu]. Là aussi parce que l'occasion a fait le larron. J'avais

une amie et parce que quand j'ai visité cette ville pour la première fois, j'étais stupéfaite et j'ai ressenti le devoir de raconter le drame qui s'était passé là bas. Et donc là, j'ai fait plusieurs séjours. (...) Et là, effectivement je travaille sur le terrain, mais je me suis débrouillée pour que cette amie avec qui je travaillais... —elle était architecte, on avait un programme de recherche commun et on a beaucoup discuté sur comment travailler en commun et ça a abouti *in fine* à 'toi, l'architecte, tu vas t'occuper des entretiens et de ce qui passe aujourd'hui dans ce petit quartier. Et moi, je vais travailler plutôt sur l'aspect histoire urbaine, géographie urbaine historique'. Et donc, je me suis retrouvée à travailler uniquement dans les archives, ce que j'adore faire. C'est un moment de plaisir et donc j'y allais tous les jours. C'était de 9 heures à 17 heures. Je faisais des photocopies. (...) Et je me suis pas rendu compte tout de suite que j'avais réussi une fois de plus à m'en sortir. Mais à la fin, je ne sais pas qui me l'a dit (...) 'une fois de plus tu es partie faire du terrain et tu n'en as pas fait'. (...) *Et tu as employé l'expression à propos de [nom de lieu], bon évidemment, je saute sur l'expression : 'j'ai encore réussi à m'en sortir'. L'expression 'm'en sortir', elle est forte et elle est forte pour moi en tant que telle par ce qu'elle signifie, c'est se sortir d'un danger ou d'un risque.* (...) Je crois que je pourrais dire que quand je me trouve face à ce problème, c'est-à-dire le fait d'être en train d'essayer de m'intégrer dans un groupe sans y réussir et en faisant sans doute tout pour que ça ne marche pas, je me sens pas bien, c'est-à-dire que je ne sais pas si je me sens en danger, mais d'une certaine manière oui. Il y a un malaise qui est en tous les cas assez fort. Alors sur quoi il porte exactement, quelle est la partie de moi qui est en danger, je ne sais pas. (...) Je me suis dit 'pourquoi te punir alors que tu pourrais trouver des sujets sur lesquels tu as vraiment du plaisir à travailler où il n'y a aucune douleur'. (...) A ce moment là, effectivement je crois que j'ai fait une croix sur ces pratiques de terrain auxquelles je pensais devoir me conformer ou que je devais réussir à pratiquer. (...) Et je me suis dit 'bon, il y a les zoos' (...). (...) Il doit y avoir un truc, quelqu'un qui me verrait rentrer [dans un zoo], peut-être trouverait mon attitude bizarre, au sens où il y a vraiment une sorte d'excitation manifeste comme tous les visiteurs au fond. C'est-à-dire une envie de partir en courant dans toutes les directions, un truc de cet ordre là. (...) Ce zoo là, je l'avais vraiment découvert par hasard (...). (...) Et puis à un moment, je vois des enfants très excités autour d'un arbre. Je vais voir ce qui se passe et dans l'arbre, il y avait des lémuriens. Et évidemment, ils leur donnaient à manger. Bon, je ne sais pas si tu vois ce que c'est un beau lémurien, mais c'est vraiment une bestiole magnifique. (...) Je vais prendre des photos de ça. Je prends des photos des enfants en train de jouer avec les lémuriens et j'étais près d'une branche. Et puis, je vois un lémurien sur la branche. A ce moment là, mon cœur vacille. J'arrête de faire mon travail de recherche. Je me dis 'je vais prendre un gros plan du lémurien'. Donc, je me retourne et je vais pour prendre une photo du lémurien. Et il commence à s'avancer vers moi et il monte sur mon appareil photo. Il monte sur le zoom et il commence à me toucher le visage. Et ça m'a fait pleurer. J'étais vraiment bouleversée. Je n'ai pas eu peur du tout alors que pourtant, c'est quand même des petites bestioles qui peuvent griffer, etc. J'étais submergée par une émotion que je ne peux pas vraiment qualifier mais qui a évidemment à voir avec tout ce qui m'intéresse dans les zoos, c'est-à-dire que ce que je crois qu'on va chercher dans le zoo, c'est ça exactement. Alors de quoi elle provient cette émotion, je... Donc voilà, ce n'est pas vraiment une expérience de recherche. (...) *Mais c'était une expérience de contact ?* Oui. *Pour boucler sur la question du terrain-contact...* Je crois que tout l'enjeu dans le zoo, il est là. Ce qu'on veut, c'est du contact alors que tous les dispositifs visent à l'éviter, plus souvent pour protéger l'animal que les visiteurs. (...) Une des manières que les organisateurs, les concepteurs des zoos essayent d'employer pour limiter cette frustration du visiteur, et en même temps de limiter les tentatives de la transgresser, c'est d'offrir des espaces où c'est possible. Ce qu'on appelle la ferme des animaux du zoo, où tu vas avoir des animaux domestiques (...). Mais effectivement, à chaque fois, moi, j'y vais parce que même un mouton, je suis contente de pouvoir le tripoter. (...) J'imagine quand je parle du zoo, ma manière d'en parler, je sens bien mon excitation ou ma passion quand je parle de ça, ça doit être très comparable j'imagine avec celle des géographes qui ont 'un vrai terrain' et qui en parlent avec cette sorte de... *Et pourquoi cela serait il un 'faux terrain' ?* Parce que ce n'est pas des gens. Et puis, tu sais, j'ai cette idée que j'ai cherché à éviter le terrain, à y échapper, etc. Donc, je n'ai pas... C'est toi qui m'a fait prendre conscience que c'était un terrain, mais avant, je ne m'étais pas dit... Je m'étais dit 'encore une fois de plus, tu t'es

défilée'. Mais j'imagine que c'est un terrain et je le sens dans ma manière d'en parler. (...) mais le truc de l'entretien, par exemple, je ne le fais toujours pas, c'est-à-dire aller voir les gens. (...) *Et tu penses que tous ceux qui font du terrain, n'ont pas des choses qu'ils n'arrivent pas à faire sur le terrain ?* Peut être mais je trouve que c'est un gros morceau, ça. (...) Ce que je disais, c'est que je n'ai pas de raisons scientifiques de ne pas faire ces enquêtes. » (Entretien avec A. Volvey, 05/04/2001).

Ce second extrait, ci-dessous, articule la question de la séparation à l'extérieur et au regard –la surface immense qui distancie et laisse seule, sans même le contact par la voix, dans une position quasiment mortifère où le sujet « prend beaucoup d'énergie pour être » en son lieu– et celle du contact à l'intérieur et au toucher. Le contact est ici décrit concrètement dans sa dimension agie du rapprochement, du toucher jusqu'au partage d'une peau commune, un vêtement qu'on laisse à l'autre afin qu'il s'en revête quand la chercheuse part. L'évocation est très forte pour ce qu'elle dit, à travers une expression corporelle et des actes-signes corporels du besoin d'être prise à l'intérieur du groupe, d'« être dedans », fusionnée à : ici la démarche « embedded » de l'ethno-géographie acquiert un sens littéral. La pulsion d'attachement avec ses deux horizons, le contact anaclitique recherché, la séparation difficile avec l'environnement-objet d'attachement substitutif, est clairement jouée ici dans des agir relationnels.

« X⁴ : L'extérieur, c'est vraiment l'immensité, c'est l'ouverture la plus absolue parce qu'il y a un horizon très large sans barrière, tu as de temps en temps quelques falaises, mais la vue n'est jamais coupée, tu vois aussi loin que le regard puisse aller tu vois effectivement. (...) C'est vraiment l'idée de très vaste, c'est l'immensité. C'est vraiment l'ouverture maximum que rien ne vient arrêter. (...) Oui, et puis aussi qui fait que tu te sens très toute seule. Quand tu es à l'extérieur, ça te prend beaucoup d'énergie pour être. Je n'ai pas d'autre expression que celle là. Je veux dire que quand tu es sur un lac... dans un coin et que tes copains, qui sont en train de pêcher aussi, ils sont hors de portée de voix même, tu les vois, mais ils sont hors de portée de voix, éventuellement tu peux ne même pas les voir s'il y a un petit mont, etc. Moi j'ai toujours l'impression que ça me pompe une énergie énorme, simplement pour habiter le lieu, si tu veux, pour y être. C'est tellement grand, tellement grand, tellement vaste, tellement tout seul, les autres sont tellement loin que ouf... c'est toute ta personne, aussi à cause du froid, c'est-à-dire que tout vient de toi. La chaleur c'est toi qui la crée dans ton corps et l'exporte vers... (...) Là-bas tu as l'impression, enfin moi, c'est toujours l'impression que j'ai, que tu dois mobiliser une énergie en toi pour arriver à rayonner suffisamment pour être. (...) C'est ce qui évidemment fait que, par opposition, tu recherches le contact, et quand tu es à l'intérieur tu recherches le contact, tu le recherches même au plus proche. Parce que tu en as besoin, je veux dire, l'énergie il faut bien la re-pomper quelque part. [Plus loin] (...) En 1991 donc j'ai débarqué chez une copine qui m'a dit 'viens chez moi, etc. j'ai une chambre en plus', donc il y avait son frère, elle et moi, dans la maison. Donc son frère avait sa chambre, elle la sienne et une troisième pièce qui servait en fait de... laverie parce que c'était une chambre sans fenêtre, dans laquelle elle avait un lit où elle avait déjà logé des gens. Elle, elle s'est mise là et elle m'a donné sa chambre et en fait au bout de... je ne sais plus si c'était une ou deux semaines, mais un temps quand même assez court, elle est revenue dans la chambre, elle avait un lit double dans sa chambre, elle est revenue dans la chambre et souvent on discutait etc. et donc finalement elle a dit 'oh mais le lit est vachement plus confortable ici' et elle s'est remise à dormir dans son lit avec moi. Et en fait c'était... et après ça on a toujours dormi dans le même lit, y compris lorsque on était parties ensemble travailler dans un autre village où je faisais une recherche aussi, donc elle était venue avec moi et au début on habitait chez sa cousine, après on a été hébergées chez quelqu'un d'autre, et là il y avait deux chambres et donc deux lits, et la personne qui habitait cette maison était une fille seule qui n'était pas de ce village là d'ailleurs, qui elle dormait dans son salon avec sa télé allumée. Pour ne pas être toute seule aussi tu vois. Et donc là, très naturellement, pof on s'est mises dans une chambre et on a partagé le lit, alors qu'on aurait très bien pu se mettre dans deux chambres différentes ou dans l'autre chambre il y avait deux lits, deux lits

simples. Mais c'était un truc très évident, si tu veux. Et c'est vrai que moi ce que je te disais, c'est que... après quand je suis revenue ici, ça m'a manqué, si tu veux. Et quand j'y retourne, j'aime bien en fait ce côté où tu dors ensemble. Il y a un côté de..., je ne sais pas rassurant ou de proximité forte qui s'établit, d'intégration, c'est un peu difficile à... exprimer, si tu veux. C'est un sentiment qui n'est pas du tout de l'ordre du sensuel, mais qui est de l'ordre de l'affectif... où tu es dedans, quoi. (...) [plus loin] Alors en plus, je laisse des habits là-bas... Parce que des parkas en fait j'en ai deux et des pantalons des neiges, j'en ai deux aussi et j'ai une paire de bottes là-bas aussi. Donc j'ai une parka que j'ai rapportée ici, une belle, et une autre beaucoup plus ordinaire que je laisse là-bas chez [nom de personne]. Pantalon de neige, j'en ai un assez fin que j'ai ici et l'autre que je laisse chez [nom de personne], parce que de toute façon je ne pourrais jamais l'utiliser ici. J'ai une paire de bottes, pareil, que je ne pourrais jamais utiliser ici, donc je la laisse chez elle. Et en plus du coup évidemment j'établis, ce faisant, qu'un petit bout de moi et de ma maison est chez elle. Donc je m'installe... Je maintiens une présence... *Ta peau est là-bas*. Et quand je ne suis pas là, je dis 'tu peux utiliser mes fringues si tu en as besoin', donc elle met ma parka, parce que je suis plus grande, alors pour porter les gamins ça va mieux et tout. Donc tu as tout un jeu qui est aussi, quand je ne suis pas là d'être là et pour elle d'utiliser des trucs. Et elle est très contente d'avoir mes affaires en dépôt et moi je suis très contente d'avoir un dépôt. Et donc quand j'y retourne c'est le plaisir de mettre des habits que je mets rarement en France, la parka... c'est vraiment un vrai plaisir de les enfiler, d'être dedans... et puis quand tu es dedans... justement c'est ce que je te disais tout à l'heure, tu n'es pas dans ces vêtements exactement comme quand tu es dans d'autres vêtements. » (Entretien avec A. Volvey, 02/07/1999).

Cette problématique du contact avec les populations, sujets-enquêtés ou pas, traverse tous les entretiens. Elle fait apparaître d'une part, l'hypersensibilité empathique (ou aux ambiances relationnelles) de ces géographes au terrain, et d'autre part, la manière dont le terrain constitue un espace trouvé/créé pour l'installation via des agir de situations de transfert apte à supporter, à faciliter l'effort narcissique –c'est-à-dire l'effort de reconnaissance et de résolution de leur problématique identitaire. Comme dans la citation ci-dessus, la problématique du contact se raconte ici autour de quelques scénarios (parfois inauguraux) qui installent au cœur de la pratique relationnelle de terrain des groupes à fonction vicariante (Kaës, 1997), voire à fonction de conteneur pour une nidation à partir de laquelle gérer la problématique narcissique-identitaire.

« X⁵ : Mon terrain c'est (...). (...) Ce sont des hautes terres qui donnent envie de partir loin, qui sont un peu loin de tout et que j'aime pour ça. Et en même temps qui ne sont pas dénuées de... Enfin il y a des gens et en faisant du terrain, enfin par le biais du terrain que j'avais à faire, j'y ai rencontré des gens, je m'y suis attachée à des gens et si j'élargis un peu ma vue sur le terrain, si je quitte le domaine strict du terrain de thèse pour la géomorpho, mon terrain c'est aussi des gens, c'est même maintenant surtout des gens rencontrés là-bas et auxquels je suis maintenant très attachée. Non, mais je fais partie d'une association qui s'appelle « Les amis du [nom de lieu] », qui intervient beaucoup dans des questions ayant trait au développement local en zone rurale donc. Qui s'appuie sur le patrimoine pour essayer de voir ce qui peut être fait pour aider au développement local, au développement du Massif. (...) D'abord j'y ai été super bien accueillie donc moi ça été important pour moi, et puis j'ai eu l'impression d'y refaire de la géographie assez étonnamment, alors que je faisais de la géomorpho pure et dure, donc des sciences de la terre et plus de la géographie de mon point de vue. Et avec eux j'ai eu l'impression de pouvoir refaire de la... d'une renaissance à la géographie, de manière tout à fait modeste, mais ce n'est pas sans importance. *Et tu as eu l'impression de refaire de la géographie en étant avec eux parce que...* Parce que ça touchait... [plus loin] Bon bien le terrain... Parce que c'est une déviation pour moi par rapport à ce qu'est l'objet de mon travail de terrain, mais si je devais dire qu'il y a une chose qui m'attache à ce terrain maintenant, c'est ça bien plus que la géomorpho (...). Pour moi il y a quelque chose au [nom de lieu], dans les espaces, dans le relief, dans les paysages, qui n'est pas ailleurs (...),

mais c'est malgré tout pas ça qui fait actuellement, maintenant, mon attachement à ce lieu. C'est avant tout les gens que j'y ai découverts et auprès desquels j'ai appris beaucoup, beaucoup, beaucoup, et beaucoup dans un domaine qui m'importe bien davantage, enfin qui a un sens dans la vie qui va bien au-delà de savoir à quelle vitesse se creuse... (...) Pour moi il y a des choses qui sont importantes et fondamentales dans la vie, dans la vie de... dans ce qu'on est, comme individu dans une vie engagée entre un moment où on naît et un moment où on meurt, et le travail qu'on peut faire. Quel que soit l'intérêt qu'on puisse porter à ce travail, parce que je crois que j'aime la géomorpho, la géographie physique. [plus loin] Sur mon terrain j'ai enregistré des gens. Je ne crois pas que j'ai enregistré... *Des gens qui te parlaient ?* Oui. *Dans le cadre d'interviews ?* Et particulièrement les... ça s'est fait par hasard, mais donc j'ai été hébergée chez des agriculteurs du coin, qui sont en plus parmi les derniers agriculteurs qui fonctionnent traditionnel (...). (...) Et bon j'ai beaucoup discuté avec eux, et ensuite par le biais des « Amis du [nom de lieu] »... Je m'occupe de la revue, donc on rassemble des articles, des contributions qui peuvent venir de n'importe qui, et donc on retravaille avec les gens ou bien on essaye de récolter des témoignages. Et donc moi par ce biais, j'ai commencé à les enregistrer sur des histoires de neige, de mauvais temps, de climat. Ca aussi c'est un truc que j'adore, quand je le fais, j'ai envie de plus arrêter de faire ça, d'aller interroger les gens pour recueillir des histoires, des souvenirs, des témoignages de ce qu'a été la vie de ces gens, de ce qu'a été le pays dans lequel ils ont vécu. Je crois que ça me plaît beaucoup de faire ça, et ça me plaît beaucoup (...). » (Entretien avec A. Volvey, le 14/12/2000).

« X² : *Et avancer jusqu'au fond ? Et le faire à pied ? En moto ?* A pied, bien sûr. Par contre, je vais essayer de ne pas trouver un traversant de 90 kilomètres. [rires] Je vais essayer d'être plus maline ce coup ci, mais bon, j'ai un plan déjà. Et puis, rencontrer des gens quand même le long du traversant. Je n'en ai pas parlé mais c'est quand même l'essentiel de ce que je fais, c'est rencontrer les gens. (...) En fait, je ne parle pas du tout de leur rapport à la nature avec les agriculteurs. (...) Je parle de leur famille, de leurs relations familiales et de ce que font leurs enfants. Mais ce qui est fort avec eux, c'est quand il y a des anecdotes. (...) Qu'est ce que j'ai d'autres comme anecdotes ? Un autre qui m'avait raconté toute sa vie sous une bâche. Un autre qui arrivait de [nom de lieu]. Il me raconte toute sa vie à [nom de lieu], pourquoi il est revenu. Tous ces trucs là, tous ces trucs qui sont pas forcément dans mon sujet, mais qui montrent la dureté de leurs vies, qui montrent le courage de ces gars là... enfin oui, qui font que je les respecte énormément et qu'en même temps, je suis décalée quand j'y suis. (...) Je voulais faire une maîtrise d'anthropo mais en même temps, je voulais partir et je voulais partir dans un front pionnier. Et ça, il n'y avait qu'avec la géo que je pouvais y aller en étant payée, parce que le truc que j'avais, c'était de ne pas y aller en étant inutile, en étant observateur. (...) Donc, je suis obligée de faire de la géo. Donc, de spatialiser. (...) Mais mon truc, c'est la vie des gens, c'est l'anthropologie. En plus, une anthropologie où il y a une partie d'analyse, mais où il y a une grande partie où les gens parlent eux-mêmes et où on donne la parole aux gens avec un micro. (...) Et ce que j'aimerais, c'est faire un livre, alors au moins un site web. (...) Un truc qui serait comme ça, où ils raconteraient leurs vies, où ils raconteraient des histoires. Ça, j'aimerais parce que c'est ça qui fait qu'on les comprend les gens. Ma thèse, elle va justifier le déboisement. (...) Elle va peut-être me donner un poste, et ça serait bien. Sur place, elle va s'inscrire dans des débats politiques locaux, c'est sûr. Il y a des trucs qu'elle va faire, mais à mon avis, là où on sert les gens, c'est en leur donnant la parole et puis en disant ce qu'ils vivent. (...) Donc, faire un travail d'anthropologie –mais un anthropologue ne se reconnaîtrait pas dans ça– de recueil de biographies mais bon, c'est tellement dur. Recueillir une belle biographie. Oui, c'est un art que je n'ai pas, que j'essaye de cultiver. » (Entretien avec A. Volvey, le 04/05/2001).

« X¹ : Ce n'était pas le risque que je cherchais, c'était vraiment comprendre comment les autres s'y préparaient ou ne s'y préparaient pas, quitte à moi aussi participer aux expériences de préparation. (...) *Alors justement donc ça c'était, j'imagine, une troisième série de pratiques de terrain...* Oui la participation en tant que volontaire à une équipe de volontaires, au sein d'un quartier. (...) Tu as des séances qui s'échelonnent sur deux mois, tu as affaire (...) à des pompiers, qui transmettent un savoir-faire pour sauver les autres pour aller chercher les autres, des voisins, pour résoudre un problème de fuite de gaz, un incendie, etc. (...) Donc cette

transmission de savoir-faire que je trouve très, très intéressante et qui pour moi est novateur par rapport à la situation française, même si ça peut évoluer assez rapidement je pense, qui était en effet un moment important de mes travaux, à la fois sur le terrain mais évidemment de ce que j'en ai fait. *Ce sont des cours en salle ?* Oui, d'abord des cours en salle, dans des structures scolaires, genre crèches ou écoles ou gymnases, et donc ce sont des cours en salle, on te passe des diapos, etc. Ça a tendance à être très confortable, moi j'étais très contente. Puis après tu as des travaux pratiques. Tu as des petites expériences comme bander quelqu'un, traiter quelqu'un qui est en état de choc, donc on les met sur les bancs, il y a donc des simulations de groupe. (...) Et j'y retournerai, d'assister ou de participer à ces réunions j'irai avec plaisir, parce que c'était un bon moment, un moment assez fort du travail de terrain. (...) *Ces expériences là, enfin ces pratiques là, t'ont-elles aidé à l'intégration de ton sujet et de ton terrain ?* Ah oui, tout à fait, ça apportait même un plus, parce que ce genre d'expérience de terrain et ce que j'en ai retiré, je ne l'ai jamais retrouvé (...). Ce genre d'expérience je ne l'avais jamais vu. *Et tu peux me raconter l'expérience.* (...) L'expérience la plus marrante, c'est l'exercice final, avant le diplôme, où tu es censée appliquer chacun des acquis, c'est-à-dire tu dois bander un faux blessé, tu dois aller chercher un mort dans une cuisine, donc un mannequin. Et ça tu le fais à plusieurs avec des lampes torches, tu dois après prendre un extincteur et éteindre un début d'incendie. Il y avait un côté très ludique, très... Il y avait un côté ludique, tout le monde était... *Un côté enfant même ?* Oui, enfant, surtout que c'était en plus dans une structure scolaire, donc il y avait un côté récré. Mais tout le monde était très concentré, tout le monde essayait de faire le maximum. J'aime mieux te dire que quand c'était moi qui dirigeais, qui devait dire comment faire pour extraire une personne, je ne sais plus si c'était un mannequin ou une personne vivante, au dessous de briques, enfin d'amas de briques et de poutres, c'est très prenant comme expérience. Il faudrait ici, faire des stages à la Sécurité Civile pour avoir des expériences de ce niveau. Donc ça c'était très chouette. (...) Les gens ne font pas ça pour s'amuser, ils font ça pour se rassurer, donc ils veulent en tirer quelque chose... Il y a un côté ludique à le pratiquer, parce que c'est hors catastrophe, il n'y a pas d'enjeu, il n'y a pas de responsabilité énorme, mais non à mon avis ce n'est pas les jeux de rôles. Il y a un côté décontracté, mais... *Et pour toi il y avait un enjeu autre que de recherche ?* Oui sûrement, j'ai appris personnellement le fait de savoir comment traiter quelqu'un en état de choc, ou savoir bander quelqu'un, je ne savais pas. Je me considère comme moins handicapée de ce point de vue là, et même personnellement assez fière. A tel point que le veuille mon directeur ou pas, je vais mettre mon diplôme dans ma thèse. » (Entretien avec A. Volvey, 16/06/2000).

« X⁹ : Et donc, je suis partie sur un coup de tête. Et là, ce premier séjour a vraiment été un révélateur, un déclic. (...) Et je suis arrivé là-bas et j'ai compris que c'était ça. Enfin que la réalité était à la hauteur du rêve, et était même au delà du rêve. C'est à dire qu'il y avait une découverte effectivement, il n'y avait pas que des montagnes [rires]. Il y avait des gens. Ça, ça a été vraiment une espèce de révélation... (...) Et je suis partie seule avec un guide, un porteur. Et en fait, ça a été une expérience humaine avec ces deux personnes sur trois semaines où j'ai rencontré quasiment aucun étranger. (...) Et donc, ça a été une espèce de plongée complète dans ce [nom de lieu] montagnard. Du coup, il n'y avait pas de touriste, j'étais vraiment seule dans... Seule européenne en fait dans ce milieu là. Et comme on ne voyait pas les montagnes à cause de la pluie, du brouillard et tout ce qu'on veut, le but du voyage, ça devenait autre chose. C'était le contact avec les gens. C'était voir comment ils vivaient au quotidien. Donc, quand je suis revenue de ce voyage, je me suis dit : ce n'est pas possible, il faut que j'y retourne. [Plus loin] (...) Je vais te dire un truc : la montagne, elle s'est effacée depuis. Je l'aime toujours et tout ça mais j'en ai moins besoin. De même, je voulais faire de l'alpinisme mais bon, mes moyens physiques diminuent un peu. Je me suis tournée vers l'escalade qui est beaucoup plus ludique. Mais parfois, j'ai besoin. Parfois, j'ai besoin de la voir cette montagne, de l'approcher, mais je n'ai plus besoin de la conquérir. (...) Ce n'est plus le problème. *Et la montagne s'est effacée devant quoi ?* Devant les gens. *Devant les gens. C'est la première chose que tu as dite.* Devant la société, les gens. (...) Ce que j'aime, ou ce que j'aimerais, c'est par exemple passer... projet peut-être pas personnel, mais me promener dans les villages, m'arrêter, écouter la radio avec les gens, boire un thé. C'est plus ça qui importe que de voir les montagnes. Je n'ai plus besoin

d'aller voir les montagnes. Ce n'est plus le temps. Il y a une période où j'avais besoin d'aller sur ce terrain au [nom de lieu]. C'était mon ressourcement, mon moteur, etc. Vraiment une nécessité absolue sinon j'étais malade. Là, je peux ne pas être malade. Maintenant, j'y reviens par plaisir, par envie de revoir des gens, parce que je m'y sens bien. Je sais aussi que ça me ressource. C'est là d'où je viens. C'est là où je me suis construite. Donc, c'est vrai que c'est un repère mais ce n'est plus, ce n'est pas une béquille. (...) *Tu tiens toute seule.* Je peux tenir toute seule. *Tu n'as plus besoin d'être portée.* Voilà. Plus besoin d'être portée. Absolument, plus besoin d'être portée. » (Entretien avec A. Volvey, le 22/09/2000).

Le tactile peut devenir le motif, voire le motif principal, de ce récit d'une pratique/expérience de contact : l'accident où le corps touché symbolise un conflit dont l'un des pôles n'est pas nommé (X^{11}) ; le métamorphisme de contact (corporel, vestimentaire) qui vient symboliser *in fine*, dans une image du corps, la problématique fusionnelle exprimée par l'ensemble des positions anaclitiques et des expériences haptiques de terrain, et vis-à-vis desquelles l'objet rapporté du terrain joue un rôle transitionnel ; l'expérience agie régressive de la cavité, redoublée d'une enveloppe sonore « qui parle » à la chercheuse, et de la césure originelle. Ces trois extraits mis en perspective permettent aussi de voir que la relationnalité peut investir toutes les substances (humaines ou physiques), les échelles (grandes ou petites) et les métriques (topographiques ou topologiques) qui constituent la spatialité du terrain, de l'espace-ressource de l'étude et que les dimensions intimes psychiques y sont levées dans un faire avec, de type tactile.

« X^{11} : Le corps est présent sur le terrain quand même. (...) J'ai eu un gros accident, (...) je me suis fait renverser par une voiture qui m'a cassé la jambe. (...) J'ai cru que j'allais mourir ce jour là. (...) Un de mes grands trucs de la réflexion sur la rue à [nom de ville], c'était la question de la circulation piétonne et automobile. Et donc il y a eu un conflit entre les deux et je pense, pour être très honnête, qu'il est passé par mon corps. » (Entretien avec A. Volvey, 05/04/2000).

« X^2 : Je me suis cassé la jambe au [nom de lieu] dans un... sur mon terrain. [plus loin] Parce que se déplacer à pied, ça veut dire des kilomètres dans la journée, huit kilomètres aller, seize aller retour. Quand on a une suite d'accidents... enfin, une jambe à moitié cassée, c'est vraiment long (...). (...) Je ne suis jamais allée dans un fond... Bon, dans la zone où j'étais, le fond est à 90 kilomètres. Donc, 90 kilomètres de moto, j'étais prête à les faire mais il a plu la veille d'y aller. (...) Donc, pas possible avec... (...) Et l'autre fois, je me suis cassé la jambe. Donc, je ne pouvais plus y aller. [plus loin] Vraiment physiquement, c'était super éprouvant parce qu'en fait, j'avais la jambe cassée avant. Donc, j'ai quand même une jambe qui est fragile et faire du cheval [dans le traversant], montée sur les étriers, tout le temps plus ou moins balancée. Donc, on force vachement sur la jambe et j'avais vraiment mal à la jambe. J'avais mis des mauvaises chaussures, elles ne tenaient pas hyper bien dans les étriers. [plus loin] Quand je me suis cassé la jambe, ce n'était pas une petite expérience. *Justement, je voulais te demander.* Je me suis cassé la jambe en France il y a deux ans maintenant en montagne. J'ai fait une méga fracture. *En chutant ? Oui C'est à dire, tu peux me raconter ?* En fait, j'étais gardienne de refuge et ça faisait deux mois que j'étais là. La personne avec qui je travaillais dans le refuge, est devenue folle pendant l'été. Enfin, je m'en étais pas aperçue. Elle était devenue folle pendant l'année. Alors que ça faisait trois ans que je travaillais là, j'avais déjà travaillé deux ans avec elle. Elle s'était fait larguer par son mari. Dans l'interstice, elle était devenue réellement folle. Elle a été internée depuis. Donc, elle a cru que j'étais sa fille et elle m'a enfermée dans le refuge pendant deux mois. Et au bout de deux mois, je me suis cassée. Le premier jour où j'ai pu me casser, je suis allée me promener et je me suis cassé la gueule. Un endroit que je connaissais bien. Et donc, je suis... *Donc, tu t'es cassé la gueule... Tu t'es cassé la jambe en te cassant la gueule en fuyant un confinement dans la montagne.* Oui vraiment un confinement là pour le coup. J'ai attendu six heures l'hélico que j'essayais d'appeler. (...) C'est pour ça que je suis partie un peu tard sur le terrain. J'ai attendu un an. J'ai été opérée pour la dernière fois en juin 2000.

Oui donc, c'était une grosse fracture ? Non, il y en avait douze. *Oui, c'est ça...* [rires] Non, t'inquiète, j'ai eu deux opérations. (...) Après, je suis partie au [nom de lieu] avec cette jambe bancale avec la kiné qui n'était pas finie. Et puis, j'ai commencé le terrain comme ça. Et puis un jour, je jouais au volley avec des jeunes. Le volley, on saute et tout ça. Il y en a un qui pour rigoler, quand je saute, me pousse. Je retombe sur le pied et crac. Et puis bon alors, ça n'avait pas l'air grave, c'était un doigt de pied. Enfin, il y avait le genou et le doigt de pied. (...) Et puis, deux jours après, le pied était énorme, bleu et là, il a fallu me dégager. (...) Et puis, j'ai repris le terrain. Et là, j'ai fait des fêtes, je ne l'ai pas soigné. Et après, j'ai été bloquée pour faire tout ce que je voulais faire. Je pouvais moins bien marcher. C'est là que je marchais le plus possible pieds nus pour retrouver le plus possible le contact avec les pieds, retrouver le plus possible mes deux jambes. C'est stressant quand on perd une jambe surtout quand on a passé beaucoup de temps à marcher et tout ça. Et qu'il y en a une qui ne marche plus. Marcher pieds nus, c'était un moyen de les retrouver. (...) Et puis là, en fait, j'ai refait un protocole après. Et après, j'ai arrêté. Donc, ça m'est arrivé lors de mon second protocole. Et après, j'ai refait un protocole et j'ai arrêté. Et mon dernier... C'est mon dernier, mon meilleur terrain. [plus loin] *Manifestement tu t'es cassé la jambe à deux endroits particuliers que tu associes, qui sont la montagne et ce terrain. Et tu dis 'ne plus avoir de jambe, avoir une jambe en moins, etc.'* Enfin, ce qui est un terme très fort par rapport au fait de se casser la jambe... Tu veux la voir ma jambe ? [rires] Non, elle n'est pas remise. Il doit me manquer trente bons degrés de... Puis là, j'ai les deux en plus. J'ai la fracture du [nom de lieu] et les fractures de la montagne que je sens bien, qui sont séparées mais qui me font toutes les deux mal et qui... Non, il y a plein de choses que je ne peux plus faire. Enfin, je boitille. Dans la rue à Paris, je veux descendre les escaliers, tout le monde voit que je suis coincée. Enfin... j'ai perdu une jambe. Quand je descends les escaliers, ce n'est pas grave, mais quand on veut faire de la montagne et qu'on ne peut pas, qu'on est gênée. C'est aussi une des choses qui fait que j'arrêterai le terrain. C'est qu'il y a des risques. Là, il y a des risques de la recasser. Cette fois ci... parce qu'il y a des risques de la recasser si je fais de la moto, il y a des risques... Et là, je n'ai pas envie. Mais c'est vrai que je n'avais pas... Oui, ces deux terrains que j'ai associés et ces deux terrains où je me suis cassé la jambe. La même. Mais bon, je crois qu'en tout dans ma vie, j'ai dû me casser sept fois la jambe. Statistiquement, ces dernières fois, enfin... » (Entretien avec A. Volvey, 04/05/2001).

« X⁶ : *Donc j'aimerais que tu me décrives ton terrain.* (...) Je reprends, l'espace littoral, essentiellement tout ce qui est sédimentologie et littoral, donc relation, je te disais, plus particulièrement avec les galets et avec la roche. C'est aussi quelque chose qui est relativement tactile comme terrain. Bon tu as le côté visuel, mais tu as aussi le côté tactile lorsque tu travailles sur les roches, par rapport aux différentes textures de roche, entre silex ou granit tu as des relations relativement différentes avec les espaces (...). [plus loin] C'est quelque chose de physique, c'est quelque chose que tu touches, que tu peux ramener chez toi, tu peux ramener ton galet à la maison de ton cordon de galet que tu as hyper apprécié, et puis tu as des ... *Mais tu ne ramènes pas le cordon tu ramènes un galet...* tu ramènes un galet. Par exemple quand je suis allée dernièrement en [noms de lieu], bien j'ai ramené aussi si tu veux des galets de là-bas, et pour moi par exemple c'est un lien avec [nom de personne] qui est en [nom de lieu] actuellement. C'est un peu tout bête, mais il me parle de certains sites, il me dit 'bien tu te rappelles c'était un cordon de galets', et en fait oui, et puis j'ai le galet qui correspond. C'est une attache en fait. Pour moi c'est une attache. (...) *Pourquoi tu as fait un terrain ?* Parce que de toute façon je ne conçois pas..., bien j'arrive pas, si tu veux, à voir comment faire de la géographie sans avoir un terrain, et pour moi le terrain c'est l'objet de la géographie. C'est aussi la possibilité d'avoir un modèle réel de ce que tu peux avancer par formule mathématique. C'est sûr on modélise les cordons de galets, simplement en mettant quelques équations sur un ordinateur, mais en fait la vérité tu ne l'as que sur le terrain. (...) *Il fallait que tu ailles vérifier, il fallait aussi que tu ailles au contact non ?* Au contact, oui. Mais le contact c'est plus le côté personnel que scientifique. Parce que je connais des personnes qui ont fait des sujets sur les cordons de galets (...) qui n'ont pas besoin de cette relation là. Et je pense que ça c'est intime peut-être, enfin comme relation. [plus loin] *Et tu as des postures sur le terrain, debout, assise ?* Oui. Je passe beaucoup de temps les fesses sur le cordon de galets, à genoux aussi quand je fais

des mesures, et puis alors... Et autrement c'est allongée, parce que j'ai l'impression que les galets ça me fait toujours un massage, j'aime bien m'allonger d'ailleurs. Donc allongée, oui, j'aime bien. (...) *Et allongée tu es allongée sur le dos ?* Oui. Oui allongée sur le dos, tu as le soleil en même temps, ou la pluie, en même temps tu profites de la météo. [plus loin] *Est-ce que t'as déjà pris conscience du terrain à partir de ton corps ?* Ah si, tout ce qui est tactile à partir du corps, oui. (...) Quand tu marches, en fait, tu as le côté forme du galet qui ressort et taille du galet, donc tu arrives à apprécier ça. Quand tu marches pieds nus dessus, tu as le côté chaleur, froid. Les mains, c'est le côté tactile, c'est plutôt savoir s'il est rugueux, s'il est lisse, ton... ton cordon, enfin ton galet. Le nez c'est parce que tu as des odeurs différentes en fonction des saisons, ou en fonction si tu as une tempête ou quoi, sur les cordons de galets, comme sur toutes les plages en fait, avec les apports d'algues et autres... Et puis... qu'est-ce que j'ai dit 'les pieds, les mains, les yeux'. Ah bien les yeux, les yeux, pour moi c'est le premier instrument, là si tu veux d'appréciation de son terrain. En fait la première chose que... J'arrive, je n'ai pas encore marché dessus, je n'ai pas encore touché, donc je vois. [plus loin] En hiver c'était l'auberge de jeunesse systématiquement et à partir du printemps mai-juin, c'était le camping jusqu'en septembre. Parce que j'aime bien le camping... je crois que c'est parce que tu as le contact permanent avec le cordon de galets et ça permet de le voir le matin très tôt, le soir très tard et... même sans y travailler vraiment. Par contre quand tu es dans l'auberge de jeunesse tu es coupée... directement... de ton site. (...) Quand tu as la base directement sur le cordon, je crois que là tu le possèdes encore plus parce que tu y habites et tu vis un petit peu avec ton cordon (...). (...) Je crois que quand j'étais sur certains sites, je vivais si tu veux avec le site. Tu vis avec le site, avec le rythme des marées, avec... quand tu as des nidifications particulières, ben tu vis avec ces oiseaux quoi, avec ces autres habitants, donc tu vis avec le site. (...) Pendant la période de rédaction de la thèse (...) j'allais aussi passer une journée ou deux jours sur certains cordons de galets pour me faire plaisir. Ça c'était la manière de te ressourcer et de t'imprégner de ton... du terrain. J'avais besoin de m'imprégner du terrain pour repartir ou continuer dans la rédaction. » (Entretiens avec A. Volvey, le 09/06/1999 et le 15/10/1999).

« X⁶ : Quand je faisais ma thèse, j'ai pris la forme d'un galet, je me suis arrondie. Et ça, je pense que c'est un élément lié au terrain. Et donc, il y a un certain mimétisme, je me fonds dans les masses arrondies des galets. (...) Et le surnom qu'on me donnait à fac c'était *pebble*, galet. (...) Je pense que c'est ça c'est un peu... *Un métamorphisme ?* Oui, un métamorphisme de contact et puis une abstraction de soi, en fait tu fais plus... c'est pas que tu ne fais plus attention à toi, parce que tu fais attention, parce que tu t'aperçois, mais tu ne peux pas contrôler. Donc en fait j'arrive à me dire 'bien je prends forme de mes galets quoi'. (...) Mais c'est parce que aussi j'arrive à en rire, si tu veux ce n'est pas quelque chose qui m'empêche de vivre... Bon, peut-être qu'un jour je ferai une dépression, je dirais un peu à cause de ça, mais pour l'instant je le vis on va dire bien, je ne vis pas ça mal. (...) Je pense que je me suis un peu identifiée comme ça à mes galets. [plus loin] *Et dans les vêtements, tu as des... ?* Ah oui, alors bottes, chaussures de marche, et j'ai des vieux jeans avec des bouts de tissus de toutes les couleurs cousus, dessus en plus, quoi, comme ils sont usés, parce qu'ils sont usés parce qu'ils ont vraiment été râpés... *C'est toujours les mêmes ?* Ah c'est toujours les mêmes, s'il faut rajouter un morceau de tissu... bien il y a un moment où tu pou... bien tu pour... où je ne pourrai plus les mettre donc. Il y a des limites. (...) des jeans rapiécés et une veste de mer tout le temps. (...) Et en fait ça m'a marquée, et même quand j'y vais pendant l'été, j'ai toujours ma veste de mer. Même s'il faut que je la fasse traîner dans mon sac à dos, mais j'ai toujours quelque chose tu vois qui... pas simplement le Kway, (...) mais la veste de mer c'est comme une carapace si tu veux (...). [plus loin] C'est ma Maman qui rapièce... [rires]. Alors c'est ma Maman qui rapièce mes jeans troués avec du tissu qu'elle a utilisé auparavant pour d'autres travaux de couture, des chutes... » (Entretiens avec A. Volvey, 12/03/1999 et le 15/10/1999).

« X¹² : *Quelle conscience on en a de cette cavité ?* Tu as conscience qu'elle est là, qu'il y a des voûtes quelque part, qu'il y a des murs quelque part, même dans des puits, ça m'est arrivé, tu ne vois rien, tu vois une espèce de pluie qui rentre dans ton champ de lumière, si tu veux, comme si tu étais sur une bouche avec une lampe de poche dans le noir, mais tu as la conscience de la cavité surtout au niveau sonore, elle te renvoie énormément de choses, j'allais

presque dire, elle te parle en fait. Et elle te renvoie un deuxième élément, c'est tout ce qui est tactile. C'est-à-dire que tu ne peux pas être un bon spéléo, si tu n'as pas... Alors on a des gants qui sont relativement épais... Ce n'est pas du tactile dans le sens où tu vas réussir à sentir des choses très fines, mais c'est du tactile dans le sens où tu vas sentir et saisir de façon optimale les prises, les trous, les creux, les machins, les concrétions, etc. *Donc c'est le tactile dans la progression ?* C'est le tactile dans la progression. Si tu veux, c'est une espèce de tactile grossier, si on veut le comparer à ce qu'on peut faire en surface, mais c'est un tactile qui sous terre doit être extrêmement fin. Par exemple on a ce qu'on appelle des gouttes d'eau, en fait c'est un petit crochet qui s'accroche au boudier, tu as une petite corde et au bout de la corde tu as un petit crochet. Et donc quand tu es obligée de faire, on va dire l'araignée, pour prendre un terme comparatif, sur une paroi pour aller placer un fractionnement, par exemple un spit, avec ton petit crochet, tu vas accrocher ton petit crochet dans une toute petite anfractuosité du rocher, donc il faut avoir une perception, un doigté, et puis il faut positionner son corps par rapport à ça, parce qu'il y a un axe où effectivement ça tient, si tu décales un petit peu ça part et tu fais un petit vol. *Et tout ça dans un noir relatif.* Et tout ça dans un noir relatif. Et alors, l'autre élément extrêmement important c'est les pieds. Si tu n'as pas des pieds extrêmement sensibles, c'est-à-dire des pieds qui sont susceptibles de toucher, de s'insérer pratiquement dans le cheminement, tu as des gros problèmes. Et l'ensemble du corps doit aider tes pieds dans la mesure où la chose étant très souvent boueuse, il n'y a pas d'adhérence en fait, donc tu es toujours en glissement, enfin tu es toujours susceptible de glisser ou tu es toujours en glissement, en fait. Donc ton corps doit suivre cette espèce de progression qui est mal assurée en permanence. Tu vois mal les prises. Bon il faut avoir la vision du passage, il faut avoir la vision du passage et donc la vision de ton corps et comment ton corps va passer dans le passage, donc ça c'est un problème très spatial et puis là il faut avoir, si tu veux... A la limite, si on décompose : tu arrives sur un obstacle, il faut la vision dans cette espèce de halo du passage, ton corps qui passe dans le passage et donc les séquences que tu vas utiliser, où tu vas mettre tes pieds et tes mains. (...) Et on voit ça, les jeunes pratiquants, ils font ce qu'on appelle la limace, c'est-à-dire qu'en fait ils se collent et comme ils sont complètement collés sur tout, ils ne voient rien, c'est comme si tu es par terre et que tu essayes d'avancer, tu ne fais rien quoi. Là oui, il y a une vision essentiellement spatiale et il y a une difficulté du milieu qui passe à travers cette approche tactile. (...) C'est-à-dire que tu es dans un milieu, je pense à ça maintenant, je n'y avais jamais pensé avant, où le sens essentiel qui est la vue, par exemple sur terre, il ne te sert pas à grand chose. Tu es un peu comme un protégé là qui ne voit pas grand-chose. Par contre le sens qui est, si tu veux, le fait de toucher les choses etc. (...) ça on ne l'a pas ça sur terre et encore moins dans nos villes en fait. » (Entretien avec A. Volvey, le 27/06/2000).

La seconde spatialité de la pratique, déjà lisible à travers les extraits ci-dessus, correspond aux agir corporels de séparation, de mise à distance dans l'éloignement ou de gestion de la distance/séparation dans des aller-retour. Cette dimension pratique là est presque exclusivement solitaire. Cet aspect de la pratique de terrain est comparé et/ou vécu comme une activité sportive ou physique (plus rarement sexuelle). Ce référentiel sportif pour parler du terrain scientifique du géographe –sport avec lequel est partagé le terme qui désigne l'espace dans lequel se déploie la pratique et lui sert de cadre–, renvoie aussi à la dimension spatiale de l'engagement du corps (du/de la géographe, du/de la sportif/ve) avec l'espace du terrain et avec la spatialité dynamique agencée par la co-présence des corps en mouvement. Le rapport entre le/la géographe et la pratique sportive et la remise en jeu de celle-ci ou sa reconversion, dans la pratique de terrain paraissent forts –peut-être même est-ce un signe distinctif de la pratique géographique. En tout cas, elle met en avant la très forte expressivité corporelle des géographes, celle des agir corporels.

« Maccaglia : J'aime beaucoup marcher en ville. Je précise en ville parce que je ne suis pas amateur de randonnée en montagne ou ailleurs. Et faire du terrain, pour moi, c'est arpenter. Découvrir des recoins dans une ville, des replis. Voir ce qu'il y a dans ces replis. En particulier

les marges, parce que c'est par les marges qu'on peut comprendre en partie d'un tout. Et pour moi, le terrain, c'est surtout cela. Le plaisir qu'il y a à marcher, découvrir, lever les yeux, à regarder plus bas, à se baisser, à faire parfois des contorsions pour monter sur une palissade ou un mur pour voir autre chose. Bref, pour moi, le terrain, c'est ça. » (in Calbérac, 2010: 302 – entretien de F. Maccaglia avec Y. Calbérac).

« Regnauld : Un plaisir qui est lié au fait que c'est pour moi un moyen de faire du sport, en fait. Donc, il y a ce plaisir qui est physique. J'adore marcher à pied. Quitte à marcher à pied, au bord du littoral, ce n'est pas plus mal que marcher en ville. Un plaisir esthétique avec cette esthétique qui n'est pas de la contemplation simple de paysage mais de la contemplation médiatisée par une culture en arts plastiques. » (in Calbérac, 2010: 301 – entretien de H. Regnauld avec Y. Calbérac).

« X¹¹ : En [nom de lieu] il existe une expérience très intéressante qui s'appelle le bain public. Alors moi j'adore aller au bain public en [nom de lieu], j'y vais, enfin c'est vrai que c'est un rituel. Enfin quand moi j'y suis... on a toujours tous des rituels dans notre vie, des choses qui rythment un peu, des habitudes toutes bêtes, je ne sais pas, se prendre son thé le matin, ça peut-être alimentaire, ça peut-être d'aller à la danse tel jour, bref... Moi je fais beaucoup de sport, enfin je fais pas mal de danse... je suis quelqu'un qui a besoin de me dépenser et en [nom de lieu] c'est très difficile de faire du sport, parce que c'est très cher, parce que [nom de lieu] est une ville très grande, donc c'est extrêmement fatigant de vivre à [nom de lieu]. Trouver du sport à faire c'est encore faire des déplacements, donc accumuler de la fatigue et donc finalement j'ai jamais trouvé de choses très satisfaisantes. Donc ce que je fais c'est que je marche (...), puis je vais au bain public. (...) Quand je vais en [nom de lieu], en fait là j'ai trouvé un rythme un petit peu, puisque c'est vrai que le sport c'était un problème pour moi là-bas, à [nom de lieu] j'étais obligée d'arrêter de faire de la danse (...) et donc c'est embêtant de ne pas en faire pendant 6 mois (...). Donc en général je ne faisais rien. C'était un problème pour moi. Maintenant je vais au bain public et je vais à la piscine. Souvent je vais à la piscine et puis après je vais au bain public. (...) En réalité, c'était vraiment, au départ, enfin en tous les cas, pour moi c'était vraiment une sorte de défoulement, une activité... ce n'est pas du sport, mais une activité physique, alors c'est vrai que j'aimais bien... » (Entretien avec A. Volvey, 05/04/2000).

La pratique de terrain c'est d'abord la condition de l'éprouvé, via le mouvement, le déplacement, de quelque chose qui a à voir avec l'élan vital (y compris l'élan originel). Et comme pour le sport, les éprouvés corporels d'effort et de dépassement de soi via l'effort (le « trip », X⁷, le « shoot », X⁹) qui lui sont associés, sont aussi des moyens de lutte contre l'angoisse existentielle – celle définie par les psychanalystes transitionnels comme les potentiels de la créativité non advenus ou le mal advenu (la symbolisation pathogène) de l'identité narcissique (X⁵, « trouver une forme d'expression qui répond à l'impossibilité d'une autre forme d'expression »). Le faire avec le terrain est alors assimilable à une symptomatologie à expression corporelle, y compris dans son caractère répétitif.

« X⁷ : Là on retrouve la dynamique de la course, enfin la dynamique... la thématique de la course. C'est à dire que la course, elle a ça de rassurant c'est que tant que tu avances, ça veut dire que tu es vivant. Quand tu t'arrêtes, oh bien sûr ça fait du bien, mais l'angoisse elle revient tout de suite, l'angoisse que tu t'arrêtes pour toujours. (...) C'est comme un trip, c'est à dire que c'est comme... trip d'ailleurs dans tous les sens du terme. C'est-à-dire que ça ne dure pas longtemps et puis après tu retombes, tu as une rechute. Mais cet instant où... c'est comme quand tu surfes sur une vague, il y a un moment où c'est super fatalement ça va être... tu vas tomber... Oui, ce que j'aime c'est la dynamique, c'est le mouvement. (...) On peut dire que le terrain c'est là que ça s'actualise le mieux, avec le sport. (...) Le terrain c'est se mettre en position de... c'est comme d'aller faire un cross quoi, tu te mets en position de... ou comme d'aller faire un match de rugby, tu te mets en position de... tu te mets en... alors tu rentres... C'est drôle parce que pour moi un vestiaire c'est comme un aéroport, c'est une antichambre,

c'est là où tu dégueules tripes et boyaux tellement tu as peur quoi. C'est le moment où tu arrives, où tu poses tes bagages quand tu reviens. » (Entretien avec A. Volvey, 04/08/1999).

« X⁵ : En dehors de ce que j'ai dit juste avant, moi, ce que j'aime dans la marche [sur le terrain] et dans un certain nombre d'activités physiques, c'est... j'ai besoin de... Ce n'est pas l'effort que j'aime bien. J'aime bien les activités physiques qui permettent de me vider complètement. Je voudrais toujours en ressortir complètement vidée. Je n'y arrive pas d'ailleurs mais je voudrais ça. La marche quand ça se prolonge, quand ça dure sur une journée, quand on a en plus parfois beaucoup de charge sur le dos, ça utilise les ressources de fond. Et ça, c'est quelque chose que je ressens comme un besoin. Que je ressens comme quelque chose de physique, comme le besoin de se vider. Et la marche, c'est une force, une énergie que l'on utilise de manière prolongée, que l'on consomme de manière prolongée et puis qui fatigue petit à petit. Et à un moment donné où... on n'arrive jamais à être vidée complètement. C'est quelque chose que l'on ne peut pas atteindre. (...) C'est quelque chose que je ressens aussi quand je fais de la trompette. C'est pareil. C'est le même type de... trouver une forme d'expression qui répond à l'impossibilité d'une autre forme d'expression et qui permette de se défouler d'un trop plein ou d'une frustration mal définie ou de quelque chose. Bon, en dehors du simple plaisir du... comme je disais du silence, du fait que la marche est une activité qui ne fait pas beaucoup de bruit et qui donc n'interfère pas, n'introduit pas de choses qui viennent interférer avec ce dans quoi on est. Et donc, c'est une activité qui n'est pas perturbatrice et qui favorise d'ailleurs le sentiment de fusion dans un tout, dans un milieu parce que même l'effort fourni... Je ne sais pas moi qui fait transpirer ou qui impose une respiration, qui fait qu'on échange avec l'extérieur aussi. (...) Oui, de m'y fondre. » (Entretien avec A. Volvey, 14/12/2000).

« X¹² : C'est vrai que la cavité, il faut l'étendre, il faut l'étendre en longueur, il faut l'étendre en profondeur, il faut vider un siphon pour aller voir derrière. (...) Il y a deux finalités, il y a l'exploration de la classique, la cavité connue en fait, alors là c'est pas..., il y a les entrées de la cavité qui peuvent être un beau profil de galerie, qui peuvent être une concrétion, qui peuvent être... je sais pas un beau puits. Quand tu fais un puits de 150 mètres et qu'on a l'impression d'être une araignée au bout de son fil, il y a... je ne sais pas on doit fabriquer des endomorphines, des trucs comme ça, et bon... et puis il y a l'idée du dépassement de soi en permanence. (...) Avec cet élément en plus, qu'on retrouve dans la montagne, enfin dans certains engagements dans la montagne, c'est-à-dire qu'une fois qu'on est descendu (...) on se retrouve très rapidement vers moins 500, moins 600, moins 700 mètres, après il faut remonter. Et là il y a tout un jeu avec soi-même, d'arriver à se contrôler en fait pour remonter. C'est-à-dire que si on démarre trop fort ou trop vite on va bloquer au bout d'un certain temps etc. Et il y a un deuxième jeu, quand on a une certaine expérience et qu'on est avec des gens moins expérimentés, c'est en fait de contrôler le groupe, de façon à lui imprimer un rythme et une façon d'avancer, de façon à ce que tout le monde sorte. Alors par expérience (...) donc on finit par sortir même avec des gens qui se croient extrêmement épuisés. Et là il y a une espèce de challenge en permanence avec soi et après dans le management du groupe. (...) Et il y a l'aspect donc extension de la cavité. (...) Avec comme objectif, cette fois, d'étendre le fond de la cavité et de vaincre un certain nombre de difficultés : étroiture, grand puits, remontée, présence d'eau. [deuxième entretien] Et comme c'est un sport qui est quand même physiquement et psychologiquement violent, qui demande beaucoup. (...) Le physique et le mental sont liés, c'est-à-dire que quand l'épuisement, par agitation désordonnée ou par non économie de la gestuelle, fait qu'en fait on commence à s'énervier, on commence à angoisser, on se dit 'est-ce que je vais sortir, est-ce que je ne vais pas sortir, etc.', et donc là automatiquement on arrive dans le problème psychologique. Des gens qui ne sont pas épuisés du tout qui pourraient encore faire largement le chemin, mais qui en fait se sentent nases. Donc là c'est l'expérience, on calme, on fait un point chaud, on fait boire, on fait manger un peu, on raconte trois bêtises, et puis on repart très doucement et puis ça sort, quoi, je veux dire c'est pas... » (Entretiens avec A. Volvey, 01/07/1999 et 27/06/2012).

Le terrain, en soi, puisqu'il est une figure de l'ailleurs, mais en pratique, est un moyen de la séparation, de la mise en distance. Cette mise en œuvre est souvent éprouvante (« le

terrain il commence quand tu t'arraches »), révélant une forte intolérance aux changements à côté de l'enjeu vital de la séparation. Certains passages de X⁷ évoquent la problématique de l'effraction de l'identité liée au désertage vécu sur le terrain. Cette épreuve de séparation ouvre parfois sur la possibilité d'un lieu à soi, où être soi (le village de X⁹).

« X⁷ : Moi j'ai trois expériences qui me procurent du plaisir fondamentalement, enfin trois expériences qui me procurent beaucoup de plaisir : l'étreinte amoureuse (...) je ne suis pas sûre, mais enfin bon on va dire ça comme ça (...). Quand je joue au rugby, fondamental aussi, et quand je cours ou quand je marche longtemps, longtemps, longtemps, longtemps et seule. (...) Oui, l'étreinte amoureuse aussi, parce que si tu restes collée... [plus loin] Le terrain il commence quand tu t'arraches, moi je vais te dire, je suis concentrée avant même de partir, comme une compétition sportive si tu veux. Tu peux me parler, bien sûr je suis là, mais je suis déjà en train de me concentrer. De me concentrer c'est ça, au sens de [mimique et expiration]... Bon après j'arrive sur le terrain. Et je ne suis sur le terrain que si mon corps y est, voilà. (...) Le corps est l'instrument du terrain. [Plus loin] Le déplacement c'est spatial, alors ce déplacement te donne des vertiges, d'où une nécessité vitale d'avoir des lieux repères, des lignes repères, des espèces de trucs où tu t'appuies. (...) C'est comme quand tu es en surf, quand tu es en surf tu es sur ta planche, tu sais bien où sont des repères, et puis tout d'un coup t'es... La vague te prend et tu es balancée, et là c'est la frayeur de ta vie, parce que..., plus la vague est grosse bien sûr, c'est la frayeur de ta vie, tu es perdue, et puis tout d'un coup une fraction de seconde tu respires, et là tu vois le ciel tu sais où est le bas, le haut, bon, même si tu ne sais pas où est l'arrière, l'avant, tu sens..., quelque part en intégrant l'air tu acquiers tes repères. Et bien c'est la même chose, c'est... Il faut vivre le vertige, mais pas trop risquer quand même. C'est raisonnable. (...) *Pourtant c'est là-bas que tu construis quelque chose. Il [le terrain] est dans la possibilité, comme tu viens de le dire, à un moment donné, de faire rentrer en toi cette acceptation de la séparation,* Mais c'est ce qu'il y a de mieux ! Quand j'ai vécu cette expérience de 4 ans, là-bas, c'était une période difficile pour moi... Tiens il y avait l'image du surfer, quand je suis là-bas, je sens la vague. Il me chamboule dans tous les sens et je ne sais plus où j'en suis. » (Entretien avec A. Volvey, 03/03/1999).

« X² : C'est la montagne en France. Je fais beaucoup de montagne en France. Du moins, j'en faisais beaucoup. [plus loin] *Et comment tu articules ce que tu présentes comme le terrain dur et le fait que par ailleurs, c'est là que c'est le mieux ?* Comme la montagne. La montagne, c'est dur, c'est froid, c'est... Il y tout ce qu'on veut, c'est à dire que physiquement, c'est complètement inconfortable mais quand on y est, on est super content parce que... [plus loin] *Le fait de marcher, c'est une pratique de montagne, c'est manifestement aussi ta pratique de terrain, qu'est ce que ça apporte et qu'est ce que tu associes au fait de marcher dans le traversant ?* Je me décontracte. Je me retrouve seule. Je me pose. J'observe beaucoup de choses. Je pense beaucoup. Je crois que j'améliore mon travail en pensant. Quand on marche en montagne, c'est pareil, on pense à tout et à rien. Ça divague. On s'arrête. On regarde. On contemple. On pense à tout, à rien. On pense à nos petits problèmes. Et puis en même temps, ce n'est pas important. Et puis, il y a l'aspect, d'autant plus maintenant que j'ai une jambe en moins. Et puis, il y a l'aspect, c'est dur, je veux dire. Et en montagne, il y a toujours ce moment où on marche, on marche, on marche, on est hyper crevé. Paf, on trouve son second souffle. Et là, on marche des heures et tout va très bien. Et bien dans les traversants, c'est pareil. On n'a pas envie de partir. Et puis, on est parti. On marche. On marche. C'est pénible. Et puis paf, on a trouvé un second souffle et on avance et c'est bien. Et puis, on n'a plus envie de s'arrêter. Et puis, on va rencontrer quelqu'un et on va discuter. Et là, c'est génial. Oui, j'associe vraiment les deux : la montagne et... (...) *Et tu retrouves des sensations de ce point de vue là que tu avais dans la montagne, c'est ça ?* Je retrouve les sensations de la montagne quand je suis sur la route, pas quand je suis sur le fleuve. Quand je suis sur le fleuve, je glande. (...) Et puis, quand il faut partir en montagne depuis [nom de lieu français], il faut mettre le réveil super tôt. Il faut sortir dans le froid. Il faut... C'est super désagréable mais en même temps quand on y est, c'est là qu'on est le mieux, c'est à dire que mes plus beaux souvenirs au [nom de lieu], bon, je vais exagérer un peu, mais c'est quand même sur le terrain. Du moins mes expériences les plus fortes, c'est sur le

terrain que je les ai. De même que mes expériences les plus fortes en France, c'est en montagne que je les ai ou que je les avais parce que je ne pense pas que je puisse sortir de la montagne. Mais oui, c'était là. » (Entretien avec A. Volvey, le 04/05/2001).

Mais le déplacement, c'est aussi le moyen d'éprouver corporellement via un aller-retour (X⁷, la « danse ») les mouvements de la pulsion d'attachement entre ses polarités affectives et, ce faisant, de gérer la question de la distance en agençant à l'échelle de sa pratique un « tricotage » (X⁹) des lieux ou « cette espèce de machin qui est entre les deux » (X⁷).

« X⁹: J'avais une passion pour l'Himalaya qui venait d'une passion pour la haute montagne. (...) J'ai réalisé il n'y a pas très longtemps que le premier livre que j'ai lu, le tout premier La bibliothèque rose, que ma mère m'avait offert quand j'étais malade. J'étais souvent malade petite. C'était la série des *Carolines*. Et le titre, c'était quand même marrant, ça s'appelait *Caroline et le Yéti*. Et ça se passait à Katmandou et Caroline allait chercher le Yéti. Donc, j'ai lu ce premier livre là, dès que j'ai su lire. Je ne sais pas. A 7 ans. (...) Quand j'ai su lire un peu plus grande, ça a été les Frisons Roche, *Premier de cordée, Retour à la montagne*, machin. Mais *Premier de cordée* surtout. Donc évidemment, je voulais devenir guide de haute montagne. A cette époque là, c'est l'époque où avec mes parents on allait à la montagne. On est allés plusieurs années de suite dans les Alpes, où j'ai découvert la montagne avec mon père. (...) Du coup, après, j'ai lu *Les 100 plus belles courses dans le massif du Mont Blanc* de Gaston Rébuffat. Cette génération d'alpinistes de l'après guerre a nourri mon imaginaire de la montagne. (...) Je voulais être alpiniste. A un moment donné, je voulais être gardienne de refuge. Et puis, j'ai lu Herzog, *Annapurna*. Et là, c'était la montagne bien plus haute, bien plus belle. Il y avait les rhododendrons, les forêts de rhododendrons géants. (...) Moi, je voyais des rhododendrons, des petits machins. Et là, c'est des arbres, des forêts entières magnifiques. Et puis, les sherpas dans tout ça. (...) C'était l'ailleurs et surtout des montagnes hyper grandes, sauvages. Des glaciers. Des pentes raides. Des pics acérés. Puis, le bleu du ciel. Les couleurs. (...) Mais ce qui m'intéressait, c'était les exploits quand même. C'était l'alpinisme et de l'alpinisme, c'était l'himalayisme. Donc, les expéditions. (...) Et il s'est trouvé que j'ai rêvé d'un lieu que j'ai retrouvé ensuite au [nom de lieu]. Je l'ai rêvé, je devais avoir 17-18 ans. J'ai rêvé d'un village très caractéristique que je ne pense pas avoir vu dans un... parce que ce qui m'intéressait dans les photos ou dans les films, c'était les récits d'expéditions. C'était l'assaut final, c'étaient les camps de base. Il n'y avait rien sur la vie rurale. Et j'ai rêvé de ce village. Et je l'ai trouvé dans la région de [nom de lieu] ce village, le même que dans mon rêve. C'était marrant. [Plus loin] (...) Alors, je te passe les autres treks qui ne sont pas les plus intéressants. Et il y a eu les terrains. (...) La mobilité, ça crée du lien. Moi, je pense que... (...) C'est un peu intime. On est un peu dans le personnel. (...) Ce n'est pas un hasard, si j'ai envie de travailler là-dessus et que j'y travaille actuellement, mais je sais que c'est des choses à régler sur le plan personnel. La mobilité est pour moi un besoin. C'est un besoin. (...) Donc, ça ne peut fonctionner que dans la dialectique justement. Et puis, dans un aller-retour entre les deux. Et ensuite, moi, je pense fondamentalement que la mobilité effectivement crée du lien. Elle tisse des relations. Et parce qu'elle permet ce décentrement et un autre regard sur les choses. Et parce qu'elle permet de mettre en relation des lieux, des gens. Tu prends d'un lieu. Tu te l'appropries. Tu prends d'un autre lieu. Tu te l'appropries et tu crées autre chose. Autre chose que tu vas... Tu tisses quelque chose. Plus qu'un lien, je dirais que c'est du tissage. Et tu mets des liens entre eux. Tu entrelaces. Tu entrelaces. Donc, tu tricotes quelque chose. (...) Maintenant, je sais que ce n'est pas que ça, la mobilité, elle est ailleurs. Elle n'est pas que dans la marche, c'est évident. Elle est dans le déplacement. Dans ce sens de déplacement. Mais à l'époque, oui, c'est aussi le plaisir de la marche. C'est aussi le rythme de ce qui s'éprouve physiquement. *Tu peux me parler de ça ?* C'est très physique. La marche, c'est retrouver les sensations du corps. Toutes les sensations du corps. D'abord peut être de la souffrance. Mais tu la dépasses très vite la souffrance. Enfin... quand tu n'es pas entraîné, tu as mal aux jambes, aux pieds, etc... ça fait lourd. Et il arrive à un moment donné où ça te gêne, cette souffrance est dépassée. Ce qui fait que tu es shootée complètement, tu ne sens plus. Et là, ça te donne un sentiment de puissance

[rire], je trouve parce que tu peux avancer comme... presque comme une machine. Tu dépasses ton corps. Et donc, tu avales des kilomètres. Tu ne ressens plus la fatigue. Tu as l'impression que tu peux arpenter la terre entière. C'est ce sentiment de pouvoir arpenter la terre entière que j'aime. (...) Ce que j'aime, c'est partir d'un point, quitter un point pour aller à un autre, et quitter cet autre point pour aller à un autre. » (Entretien avec A. Volvey, 22/09/2000).

« X⁷ : J'aimerais bien avoir un rendez-vous avec [nom de région] tous les trois mois, ou passer trois mois par an en [nom de région] d'affilée, ça j'aimerais... C'est ça mon rêve, mon rêve c'est ça : trois mois par an en [nom de région] d'affilée. Il se trouve que ce n'est professionnellement, familialement et sentimentalement pas possible. Mais c'est dans cet aller et retour, rythmé plus ou moins régulièrement, que je me sens le mieux. J'ai vécu 4 ans en [nom de région], j'y retournerai certainement habiter, parce qu'il faut se mettre en jeu là aussi sur la longue durée, mais là où je suis le plus à l'aise, c'est dans l'aller et le retour, dans l'aller et retour. Dans cette espèce de danse, on va dire ça comme ça, de danse, de mouvement... Je vais là-bas, je reviens ici, et là je maîtrise ce qui se passe. [Plus loin] Parce que ce dont tu fais l'expérience aussi c'est l'expérience de la séparation. Quelque part si tu construis ton être, tu construis l'autre, et de ce fait même tu construis cette espèce de machin qui est entre les deux. » (Entretien avec A. Volvey, 03/03/1999).

« X⁵ : Mon terrain c'est (...) C'est un paysage qui m'attire moi par l'impression d'espace, par les étendues qui donnent envie de partir, d'aller loin... D'aller... D'y aller quoi, de partir, c'est ça. [plus loin] *Tu peux décrire plus la pratique ou ce que tu fais [sur le terrain] ?* Dans mon terrain il y a beaucoup de marche en fait, il y a beaucoup de marche, parce que les points d'observation sont... (...) Donc il y a tout un temps de parcours avec un peu de suspens parce qu'on est sans arrêt en train de regarder de tous les côtés pour voir le galet qui va nous permettre de retrouver le... Donc il y a une sorte de petit jeu, enfin de jeu de piste. (...) Et puis donc c'est le plus souvent sur de minuscules sentiers, voir sur pas de sentier du tout, complètement hors sentier, donc on passe son temps à écarter la végétation, à prendre des toiles d'araignée dans la figure, ce n'est pas un plaisir ça (...) ou à marcher dans le ruisseau, donc je fais mon terrain en bottes, parce que je suis toujours susceptible de me retrouver dans un ruisseau, et j'ai mon sac sur le dos. Et bon voilà je chemine, je chemine, et je chemine jusqu'au bout du ravin. Alors ou bien je suis arrêtée par une coulée qui crée un petit tapis que je suis obligée soit de contourner pour aller au-delà, soit de rebrousser chemin une fois que j'ai vu ce que j'avais à voir, il y a souvent une cascade qui franchit la coulée... Et en plus souvent la végétation, comme ce sont des zones un peu plus humides, un peu plus fraîches, il y a souvent une végétation relativement luxuriante, tout est relatif, avec des fougères, surtout quand on est près des cascades... Et bien oui on se retrouve, moi j'ai des photos, on se retrouverait assez facilement... avec des vasques d'eau, dans des... on se transporte assez facilement dans des zones tropicales, enfin telles que je me les imagine (...). Et puis parfois je franchis la coulée et puis je remonte, je remonte, jusqu'au bout du ravin, jusqu'à l'amont et puis je me retrouve sur le plateau. Comme il faut du temps et bien oui souvent c'est à la fin de la journée. Bon il m'arrive aussi de faire des allers et retours (...) de descendre, de monter, de descendre, de monter, plusieurs fois dans la journée (...). » (Entretien avec A. Volvey, 14/12/2000).

Ces extraits construisent une histoire intime du terrain dont les motifs sont moins ceux de la construction de l'identité sociale que ceux de la construction d'une identité subjective narcissique. Si j'ai montré, par exemple, que le déplacement (associée moins au sport qu'à la conquête militaire et à l'arpentage colonial) et la séparation (comprise comme abandon) étaient pris en charge par les géographes féministes dans leur critique du terrain classique pour construire avec le terrain comme pratique la question de l'identité sociale (cf. 5– 1.2.), la dimension subjective identitaire qui résonne à travers ces derniers extraits me semble moins de genre et sexuelle, que fondamentalement existentielle. Il s'agit moins d'abandonner, sous la menace des complexes (Édipe, castration), un terrain féminisé sexuellement investi par le

regard que d'éprouver intensément les dimensions du contact et de la séparation, via des agir corporels relationnels qui privilégient les voies de l'hapticité et de l'empathie pour utiliser, jouer avec l'espace-ressource (correspondant au terrain), et cela au sein de scénarios répétitifs qui permettent la relance de la créativité psychique. Conformément à la théorie transitionnelle, cette symptomatologie corporelle si forte peut être considérée comme la trace du rejeu dans la situation de terrain d'une histoire précoce de la défaillance de la symbolisation primaire ou comme la trace d'une entreprise de reconsolidation narcissique. Le terrain est une situation transférentielle, espace ressource trouvé/créé pour rejouer dans la spatialité d'une pratique scénarisée les traces mnésiques du mal ou du non advenu de soi et relancer la créativité.

« X⁶ : En fait quand tu analyses après c'est quelque chose de très intime, en fait, ce sujet de thèse et je m'aperçois que pour beaucoup de personnes c'est quelque chose de très intime. » (Entretien avec A. Volvey, le 09/06/1999).

« X⁷ : Oui, j'ai fait un lapsus photographique dans l'édition ma thèse : je me suis mise. On me voit de dos. Au début je ne l'ai pas fait exprès, on me l'a fait remarquer, on m'a demandé 'est-ce que tu veux l'enlever', j'ai dit 'non', parce que je pense que la science... Parce que je pense que le discours scientifique c'est un discours comme les autres, c'est un discours subjectif qui se pare des vertus de l'objectivité, mais c'est un discours comme une poésie, comme un roman, comme un article de journal, enfin comme des articles de journaux. Je ne crois pas à la supériorité ni à l'objectivité du discours scientifique, au cœur de la thèse la plus aride tu trouves l'individu. Au cœur de la thèse la plus aride tu lis l'individu. Mais il y a des individus qui ont besoin du contact, du déracinement, de l'inconfort du terrain pour se construire et d'autres qui n'en ont pas besoin. » (Entretien avec A. Volvey, le 03/03/1999).

Ce qui se construit alors avec le terrain, à travers la pratique, dans les réajustements cognitifs (l'objet) et spatiaux (l'espace de l'étude) qui en découlent, devient révélateur d'une histoire intime au travail avec un inconscient. On peut suivre dans l'extrait ci-dessous, le travail de la problématique de l'attachement qui recompose sujet et espace d'étude, et confère une fonction transitionnelle au galet (et à la carte) pour tenter d'accepter la séparation subie et problématique. On peut lire aussi le sens de l'expérience esthétique ici : est qualifié de « joli » ce qui, via la pratique relationnelle (et particulièrement sa dimension tactile), apporte des expériences de l'ordre émotionnel et affectif.

« X⁶ : Au début, si tu veux, dans mes études j'avais simplement intégré, je dirais, le bassin de [nom de lieu] au sens strict des limites hydrologiques, et puis progressivement (...) je pensais avoir un manque par rapport à certains cordons de galets, qui m'a fait élargir un petit peu le bassin de [nom de lieu] aux premiers abords de [nom de lieu], afin de pouvoir intégrer des cordons de galets que je connais depuis que je suis toute petite et dont j'ai pu voir l'historique de la dynamique par connaissance propre et puis par connaissance... par relation avec mes grands parents. (...) Parce qu'en fait les cordons de galets et les cordons, mais que de galets pas les dunes, pour moi, c'est important d'un point de vue affectif, et c'est ce que j'ai retranscrit dans un travail plus scientifique. (...) Je crois qu'au début (...), j'étais arrêtée sur de la géographie physique, je dirais, pure et dure. Ce qui m'intéressait c'était uniquement les flux de sédiments, comment les galets s'imbriquaient entre eux, pour des phénomènes de perméabilité, donc de dynamique et autre. Et progressivement je me suis aperçue que ces cordons de galets ou leur dynamique avaient un lien important avec le vécu des sociétés littorales, et je me suis dit 'et bien pour essayer de comprendre comment une société littorale influence un espace, rien de plus simple que d'appliquer à ton territoire de vie, où j'avais le plus grand recul, et donc... donc bon c'était... La commune où j'appliquais  a, si tu veux, c'est [nom de lieu], où j'ai habitt  pendant mon enfance. Et là, ensuite donc j'ai essayé d'analyser comment les gens de la côte et particulièrement les gens qui m'étaient proches avaient une relation avec le physique, et je me suis aperçue, en fait que cette relation avec le physique elle était souvent

conditionnée par ce que tu avais pu vivre dans ton enfance, ton enfance ou pendant une partie de ta vie. (...) En fait j'ai transposé [sur les autres espaces] ce que moi j'avais pu observer [dans mon espace vécu]. (...) Je me suis aperçue encore que c'était nous en [nom de lieu] qui avions la relation la moins importante avec nos cordons de galets, tout simplement parce que on n'avait pas cette notion qu'ils nous étaient protecteurs, parce qu'on avait pas urbanisé en arrière. (...) *Et dans ce contact, est-ce quand tu es sur tes cordons de galets tu prends conscience, tu as conscience de ton corps ? De ta présence physique ?* Ah oui. Ça dépend des espaces, ça dépend des cordons de galets. Mais avec certains cordons de galets, oui (...) Tu as un côté quand même tactile avec ton..., bien moi avec les galets, tu es assis dessus, tu les touches, et ça te rapporte à ton corps. (...) Oui c'est un sentiment, très fort, c'est intime. Je dirais que je suis amoureuse de certains de mes cordons de galets. [Plus loin] *As-tu envie de me dire d'autres choses sur les cordons de galets ?* Ah oui, après tu as le côté esthétique du cordon, tu as des cordons qui sont plus jolis que d'autres. (...) Le silex ça ne me touche pas. (...) J'aime moins le silex, parce que je trouve que c'est beaucoup plus froid, alors que je préfère le granit. Mais le granit c'est aussi un attachement affectif. Après tu as aussi les cordons de galets comme les cordons de galets de la baie [nom de lieu], ceux là je les aime particulièrement parce que ils ont justement une variété de roches. Pour moi c'était un moyen aussi de voyager. Quand tu faisais l'étude pétro, tu t'apercevais que t'avais de la serpentine, du basalte, quand tu avais poussé l'étude, tu pouvais les replacer dans un contexte beaucoup plus vaste. Et puis il y a un autre type de galets aussi dans les cordons que tu distingues, c'est les cordons mobiles et les cordons stabilisés. (...) En fait je trouvais très jolie, si tu veux, une crête de cordon de galets qui était recouverte d'un lichen orange, et en fait c'était un côté aussi assez rassurant parce que tu disais 'ce cordon de galets il est stable au moins depuis tant de temps', et tu savais, que même s'il était en crise érosive ou du moins s'il n'est plus alimenté, il continue à jouer son rôle protecteur, par contre quand tu regardais un cordon de galets où tu n'avais aucun couvert lichenique apparent, quel qu'il soit, tu te disais 'et là il y a peut-être danger parce que ça signifie qu'il y a une mobilité plus importante, et donc des risques probables de rupture ou du moins de remaniement plus important'. *Et donc, en fait si je ramène des notions qui sont extra physiques sur ce que tu viens d'exprimer, il y a l'idée d'exotique et de voyage... de sécurité d'une certaine manière il y a la question de la protection et de la sécurité...* Oui pour moi ça représente une sécurité, quoi les choses rondes, c'est doux. (...) Tu vois j'ai une relation différente avec les différents types de galet, et ça... maintenant que tu me le dis... Il y a des galets tu peux trouver (...) qui sont des galets qui ont une forme quelconque, mais qui sont troués. On dit que ces galets troués, c'est l'âme d'un marin ou d'un homme perdu en mer, et pour que cet homme retrouve le repos de l'âme il faut que tu ramènes ce galet et que tu le rapportes chez toi, à l'appartement. (...) Et ceux-là aussi je peux les identifier et j'aurai une relation différente avec eux. Par exemple, j'irai me promener dans les moments où je ne suis pas forcément très bien, plus facilement sur un cordon de galets où je trouverai des âmes de marins perdus en mer. (...) Mais je pense que là c'est pareil, c'est le retour à mes origines, à ma vie, dans le sens où mes grands-parents étaient marins, mon père était marin (...). (...) Là avec mon père c'était pareil, il était marin au long cours et donc si tu veux j'ai toujours eu cette relation au voyage, mon père n'était pas là, mais on savait qu'il était à tel endroit, ma mère me montrait sur une carte, et mon père me rapportait du sable, parce que j'ai toujours aimé le sable, donc j'ai toujours des sables ou des galets d'un peu partout. Donc j'ai toujours eu cette relation là avec des objets en fait naturels. En fait quand tu analyses après c'est quelque chose de très intime, en fait, ce sujet de thèse et en fait je m'aperçois que pour beaucoup de personnes c'est quelque chose de très intime. (...) Et des fois, tu vois, inconsciemment, je passe devant quelque chose eh bien je caresse un galet, parce que j'aime ça comme contact. (...) *Et galet ?* Galet, une première définition ça serait donc un matériel minéral de taille comprise entre 2cm et 20 cm de diamètre et de forme plutôt émoussée, et puis autrement un côté purement affectif et privé, c'est quelque chose de rond et de doux. Et minéral aussi. Rond côté agréable. (...) Je pense que c'est une question d'ancrage, le besoin en fait de se raccrocher à quelque chose. *Mais en même temps c'est mobile ce quelque chose.* Oui, c'est mobile, mais tu as toujours un point où tu sais que tu rentreras, et que c'est un point d'accroche. C'est simple, moi je sais que je revis exactement la même chose maintenant, que mon père revenait au bout de six mois à un endroit qui est une roche où tu as un phare dessus et

mon père me disait 'bien à partir du moment où je vois ce phare là je suis à la maison'. (...) C'est une attache en fait. Pour moi c'est une attache. C'est un objet physique que tu peux ramener à la maison. [plus loin] *Et est-ce que tu as l'impression qu'après avoir fait des études de géographie et une thèse de géographie portant en fin de compte sur un sujet très personnel, ça t'a construite, ça a construit quelque chose de toi ?* Oui... oui... ça m'a surtout construit dans le sens un peu... te construire... te révélant un peu ton identité, te construire au niveau de ton identité, parce que les choses... l'espace en fait que j'ai traité, je m'aperçois que c'est l'espace, même s'il est beaucoup vaste, mais type dans lequel j'ai toujours vécu, et puis au niveau relations en fait auxquelles je suis toujours attachée, c'est à dire la société en fait et son espace de vie. (...) Moi c'est mon espace physique, mon espace de vie, qui me permet d'être un lien entre mes parents, d'une certaine manière. (...) On est toujours parti, on est toujours revenu. Et en fait ça a toujours été en fait le côté physique quoi, qui nous raccrochait quoi. » (Entretiens avec A. Volvey, le 09/06/1999 et le 15/10/1999).

Le cordon de galet fonctionne ici comme un objeu dont les dimensions scientifiques sont construites petit à petit dans la relation entre pratique relationnelle et espace de terrain renvoyant à autant d'enjeux psychiques peu à peu révélés : l'esthétique du cordon encore qui s'accorde avec le sentiment de réassurance, le cordon et son rôle protecteur notamment face aux tempêtes, l'expérience vécue et enregistrée de la résistance d'un cordon à la tempête puis la participation à la patrimonialisation du cordon, la construction de notions (la frontière, le tampon) pour en rendre compte, la visée pédagogique pour protéger les enfants à l'avenir, et la découverte (trouvée/créée) qui donne son sens psychique inconscient à l'étude et entraîne la satisfaction. Ce terrain scientifique est de part en part traversé d'une subjectivité qui se cherche, qui construit sa dimension narcissique dans l'utilisation qu'elle fait des ressources de l'espace d'étude pour des expériences esthétiques. On voit combien cette expérience configure progressivement le projet et l'objet cognitif, qui se révèle bien dans son rôle d'objeu symbolisant à symboliser.

« X⁶ : *Tu pourrais me dire ce que c'est qu'un cordon, enfin me dire ce que pour toi signifie... ce que signifie ce terme de cordon ?* Alors, un cordon pour moi, ça dépend. Tu as le côté, je dirais, scientifique : pour moi, le cordon c'est une levée de matériel sédimentaire qui permet de protéger un espace des agressions marines (...). Et par contre, d'un point de vue, je dirais, personnel, c'est un lien tout simplement. Donc voilà pour moi ce que représente un cordon. C'est le lien entre deux espaces. (...) Par exemple si tu prends dans une cellule hydro-sédimentaire, le cordon est l'espace lien, l'objet lien entre deux points d'ancrage, et là ça reforme un autre lien. D'un point de vue transversal ou de versant, c'est lien à la fois entre la dynamique marine et la dynamique anthropique. Donc entre l'espace aussi continental et l'espace marin. [Plus loin] C'est hyper subjectif un cordon. (...) C'est la manière dont ils [les cordons] s'imposent en fait. En fait, quand le cordon te paraît un peu te dominer, te fait sentir une force, un poids, là je les trouve beaux. Quand tu as un cordon de galets qui fait simplement 50 cm d'épaisseur et qui est adossé juste à une falaise, moi je ne le trouve pas beau. C'est une question, je ne sais pas, c'est une question... (...) Tu as l'impression de voir quelque chose de fort, de protecteur un peu. Tu vois quelque chose de... Un peu la sécurité. Par exemple, avec ce cordon de [nom de lieu] (...) tu sais que tu es bien, que tu es en sécurité, que c'est quelque chose qui est très... qui est robuste, qui est fort, qui sera protecteur. Donc tu as ce côté... oui, moi, c'est plutôt le côté sécurisant de l'objet. *Peux-tu me décrire des cordons que tu aimes bien. Après tu me décriras ceux que tu n'aimes pas.* Le cordon de [nom de lieu], alors c'est un cordon de granit avec des..., on n'appelle plus ça vraiment des galets on appelle ça des blocs. Et là tu as.. tu le sens... tu as la puissance de la mer, tu as quelque chose de très très fort. Par contre tu as un cordon de galets qui est d'une stabilité extraordinaire, qui a un couvert lichenique qui montre que les galets de la crête et du revers n'ont pas bougé depuis 50 ans, voire peut-être plus (...). Tu as des projections, mais qu'une fois de temps en temps. Et là tu as une notion de robustesse, tu as quelque chose qui est fort. (...) Alors celui-là je l'aime bien. (...) Et c'est un

cordon de tempête, et malgré les... la violence des tempêtes qu'il y a actuellement, ce cordon bien il n'a pas bougé, il ne s'est pas rompu, il n'a pas montré de signe alarmant depuis 50 ans. Il présente au niveau de sa crête et de son revers... une... une stabilité quoi. (...) Ensuite, il y a le cordon de mon enfance, qui est important si tu veux. (...) C'est pareil, c'est un cordon en arc de cercle qui se présente de cette manière (...) qui est également un cordon de tempête, avec de gros galets. (...) Et puis ceux que je trouve moches, bien tous les cordons, certains cordons adossés (...). (...) Il y avait bien ceux de [nom de lieu], parce que je ne pouvais pas faire autrement, si tu veux, dans la mesure où ils étaient quand même imposants. Mais autrement d'une manière assez générale, j'ai éliminé tout ce qui était adossé à une falaise et qui était relativement petit. Il m'en fallait quand même dans mon étude, parce qu'autrement je faisais abstraction complètement d'un type. *Et pourquoi ça ne t'intéresse pas des petits [cordons] adossés à la falaise ?* Parce que je n'ai pas cette notion en fait de robustesse, en fait, je crois que c'est ça, et puis en général ils ne sont pas très beaux. Ils ne présentent pas des formes de détail très belles, tu vois. Tu as très peu de croissants de plage, très peu de rides, parce que l'énergie au lieu d'être amortie par le cordon, elle est souvent amortie par la falaise (...). *C'est quelque chose d'important ça, le cordon de tempête ?* Tempête oui, parce que pour moi c'est la robustesse, et... C'est marrant parce que pourtant je mets en avant la robustesse, mais qui n'a aucune valeur, parce que en arrière il n'y a aucune habitation, il n'y a pas du tout de biens en danger. Mais c'est parce qu'ils sont imposants en fait, je pense. Je pense qu'ils peuvent répondre, ils sont aptes à combattre un élément, la mer, qu'on a toujours décrit comme quelque chose de fort. En fait c'est l'obstacle. *C'est à dire la terre faisant obstacle à la mer ?* D'une certaine manière, du moins pouvant absorber l'énergie de la mer. (...) Eh bien moi, de la même manière, je les appelle les tampons protecteurs naturels des côtes, voilà comment je les définis, dans une approche plus humaine de la question. (...) *Quelles sont tes émotions sur un cordon ?* Ca dépend, moi ça dépend énormément en fait de mon état intérieur, il y a des fois ce sont des émotions de tristesse par rapport à certains moments. Quand je suis en période de tempête, pour beaucoup de personnes c'est un moment où ils sont mal et ils trouvent ça horrible, et moi c'est plutôt un moment de force où justement je prends de l'énergie. Je me sens prendre de l'énergie dans ces cordons de galets, d'y puiser une forme d'énergie. [Plus loin] *Tu as des petits mots [pour décrire les cordons] comme ça à me... ?* Bon, j'utilise souvent levée, bourrelet, tampon... oui tampon. Qu'est-ce que j'utilise encore cordon, tampon... barrière, obstacle aussi. Mais c'est surtout tampon. Donc c'est ce qui tourne autour de l'idée de limite et de limite comme protection... Il y a le mot frontière parfois qui apparaît mais c'est beaucoup plus rare. (...) Ah oui, il y a le terme pare-chocs aussi que j'utilise. [Plus loin] Parmi les autres cordons que j'aime beaucoup, il y a [nom de lieu]. C'est ce qu'on appelle une flèche en chicane, donc tu vois tu as le sillon actif là, et là tu as un vieux sillon de ce côté là, et donc tu as un tracé de cours d'eau en baïonnette. Ce site est très protégé ou en voie d'être protégé (...). Celui là il s'est rompu en 1993 (...) lors d'une tempête et donc on a filmé la rupture... c'était la première fois qu'on filmait en France la rupture d'un cordon de galets. J'y étais à ce moment là, donc si tu veux on a vu toute l'étape comment les différents galets, en fonction de leur granulométrie, partaient (...) mais si tu veux j'ai un article sur ça. (...) Et donc il y a actuellement un programme, il a été complètement comblé. Je te montrerai plus loin, des modèles numériques de terrain pour suivre son évolution. L'objectif c'est de le conserver en tant que patrimoine. Il n'a pas du tout de valeur économique, rien du tout, mais on cherchait en fait à conserver cette forme qui est unique. C'est celui-là c'est mon préféré. [plus loin] L'objectif [de ma thèse] c'était de montrer que les cordons de galets étaient des éléments protecteurs naturels des côtes et pourquoi il était donc important de les conserver afin d'éviter une artificialisation de la côte. *Ce qui veut dire qu'il y avait un projet pédagogique dans ta thèse ?* Oui, c'est pour ça qu'à la fin de ma thèse tu as une analyse de la manière dont les Anglais le font passer aux enfants, et en parallèle : en France qu'est-ce qui se fait ? [plus loin] *Est-ce que sur le terrain tu as eu des sentiments de satisfaction, de déception ?* Ah oui, oui. Ben je étais satisfaite quand j'ai découvert... compris que le sable était important dans le fonctionnement des cordons. » (Entretien avec A. Volvey, 09/06/1999).

Cet autre extrait, ci-dessous, révèle une problématique des limites, problématique qui joue sur le terrain dans le rapport entre pratique et espace-ressource de celle-ci. Le terrain est utilisé pour multiplier les éprouvés de la profondeur, de l'encaissement, et tenter la synthèse subjective en une figuration du Moi-peau qui ne soit plus cette image de l'éponge imbibée et poreuse (signifiant formel –Anzieu, 1995). Cette situation de transfert, où la profondeur qui est affouillée toute la journée, parfois de manière répétée (cf. aussi l'extrait du même entretien page 223), alterne avec l'expérience d'une fusion apaisante et pleine à la surface du plateau évoque les élaborations théoriques de G. Haag autour du rôle de l'éprouvé de la profondeur (plis, pliures) dans la production d'images-sensations tri-dimensionnelles placées au fondement d'une figuration du moi-contenant, apte à contenir des contenus psychiques, et assurant le décollement de l'arrière-plan maternel (le « fond tactile adhésif »). La multiplicité des confusions, particulièrement entre dedans et dehors, les fluctuations du Moi, la complexité ou l'échec du processus de discrétisation des ressentis et des pensées en couples d'opposés, le bouleversement lié au contact avec les autres et, inversement, l'apaisement trouvé dans la solitude, font de l'objet d'étude l'encaissement du cours d'eau, voire l'encaissement comme processus, l'objet à éprouver pour symboliser la frontière du Moi-contenant. Ce terrain là aussi est traversé de part en part par une problématique identitaire qui informe tant la pratique, l'extension spatiale que l'objet cognitif.

« X⁵ : Le fait d'être seule, pour moi conditionne ma capacité à voir, on pourrait dire au sens large. Parce que je pense que je suis quelqu'un qui a beaucoup besoin de tout avoir dans la tête avant de pouvoir sortir quelque chose (...). Pour pouvoir tout mettre dans ma tête, quoique j'y arrive rarement, j'ai besoin de temps et de tranquillité, enfin de tranquillité entre guillemets. Mais j'ai besoin de pouvoir être longtemps seule. Il y a aussi dans la solitude du terrain, enfin la solitude ce n'est pas le bon mot... *Tu proposerais quel mot ?* Ce n'est pas non plus isolément le bon mot, mais c'est... être fondue dans un... dans quelque chose qui englobe. *Et ce qui englobe, c'est le terrain ?* Un peu comme une éponge qui se laisserait imbiber par de l'eau ou par un liquide, de devenir poreux aux choses. Et ça on ne peut pas le faire quand on est... ou pas de la même manière. *Le terrain de solitude, le terrain des rencontres et de l'adoption ?* Les impressions ne sont pas du tout les mêmes. Ce n'est pas du tout la même chose. Et ça ne répond pas aux mêmes besoins et ça ne comble pas non plus de la même manière. Ce sont des choses qui sont nécessaires toutes les deux, mais moi j'arrive plus à m'oublier quand je suis sur le terrain que quand je suis au milieu d'autres gens. Parce que quand je suis au milieu d'autres gens, en fait ça fait naître beaucoup plus d'attentes, enfin beaucoup plus de... Il y a à la fois... enfin c'est, fou, c'est... *Donc c'est apaisant le terrain ?* Oui, je pense qu'il y a quelque de ça. (...) Enfin je ressens, en même temps un grand désir et de la difficulté à être avec les choses, c'est sans doute pour ça que je dis que j'aime être adoptée, donc que les autres m'adoptent parce que moi je n'arrive pas à faire le pas. (...) *Est-ce que tu peux me décrire des situations qui correspondent à l'expression 'être fondue dans quelque chose qui englobe' ?* Je crois que je n'ai pas du tout un rapport rationnel ni au terrain ni à ma profession. Mais c'est dans ma vie au sens large, je crois que c'est comme ça. Alors qu'est ce que j'entends par 'être fondue dans quelque chose qui englobe' ? (...) Ben j'ai fait une journée de terrain, je passe l'essentiel de mon temps dans les ravins, dans la broussaille, enfin dans un terrain que tout le monde n'aimerait pas faire, moi j'aime ça (...) et donc pendant une journée je suis toute seule, toute seule, toute seule, et puis à la fin de la journée il y a un moment où je remonte de mon ravin sur un plateau, où on voit un petit peu loin et puis c'est la fin de la journée, donc la lumière devient plus rasante, les couleurs changent, je suis dans des prés un peu ras, parce que ce sont des zones pâturées par des moutons, des zones que j'aime bien (...). Et bien je m'assieds sur un caillou et j'attends que la lumière baisse. Un moment où on s'oublie, un moment où on rassemble tout ce qu'on a vu... (...) Moi, j'ai du mal à expliquer parce que je sens bien que les choses... Parce que pour moi tout est complexe, tout est un peu trop complexe, il y a plein de choses qui se mêlent parce que... (...) C'est comme une échappatoire, le terrain. C'est un espace, un espace de rêve où on

fait son monde comme il aimerait qu'il soit, où on rêve à tout ce qu'on aimerait pouvoir vivre. Où en même temps, j'y ressens par moments comme oui une sorte de plénitude. Pour moi c'est la même chose 'se fondre' ou 'être engob... englober' et la plénitude c'est... il y a de l'espace dans tout ça. Je crois que ça va bien avec l'idée d'espace. Quelque chose qui... une sorte de plein, mais de plein qui n'est pas oppressant, un plein sans limite, qui remplit tout en laissant... tout en n'annulant pas l'espace, qui ne remplit pas trop, mais qui remplit complètement. Pour moi c'est une assez bonne image de ça le livre de Tournier *Robinson ou les limbes du Pacifique*. Mais je sais que ce sont des interprétations que des psychologues feraient assez facilement face à un discours comme ça, discours qui dénote un... je ne sais pas une sorte de désir de retour au ventre. Enfin moi j'aurais tendance à un peu refuser ce genre d'interprétations mais je... je sais bien qu'on ne peut pas être tout à fait objectif à ce sujet, je suis bien obligée d'admettre qu'il doit y avoir quelque chose comme ça... Qui ne passe pas pour moi forcément par cette image là, parce que celle là j'ai plutôt tendance à la refuser, mais quelque chose comme ça. D'ailleurs là ce n'est pas du tout contradictoire, parce que le fait que je la refuse d'une certaine manière prouve que j'ai un problème avec. Pour moi ce n'est pas contradictoire 'être fondue et englobée', parce que justement c'est quelque chose de très charnel... Enfin c'est quelque chose qui est, je dirais, charnel, mais en même temps c'est pas charnel au sens... enfin je ne sais pas moi j'ai une vision très idéalisée de ce qui est charnel ou de ce qui est du corps. Je ne peux pas avoir une approche crue, de ça. (...) Enfin le terrain ce n'est pas que ça quand même pour moi. Il y a des cailloux aussi, enfin... il y a un rapport parfois beaucoup plus direct. Mais c'est aussi direct. C'est aussi direct. Mais il y a ce plaisir là. Pour moi, quand je dis que je fais du terrain, je dis que je vais me promener, je vais me promener. [plus loin] *Il y a quelque chose que tu disais tout à l'heure, donc quand tu es remontée sur le plateau, tu disais... Donc on revenait sur cette expression 'être fondue dans quelque chose qui englobe' et tu disais 'ça a à voir avec l'espace', et tu disais 'c'est être remplie sans être trop remplie, etc., tu peux me décrire ça, ce ressenti ?* Ben, il y a des gens à qui l'espace fait peur, parce que justement on a peur de se perdre, mais moi ça ne me fait pas ça, l'espace ça me donne envie d'y aller justement, ça me donne envie de... Quand je suis en voiture et puis que je débouche sur ces hauts plateaux il y a toujours... c'est toujours au même endroit à peu près... *L'espace dans ce cas là tu veux dire l'horizon qui est loin, c'est ça ?* Oui on voit loin, sans entrave, l'étendue. Moi ça me donne envie de m'arrêter et puis de partir à pied, à pied c'est..., c'est à pied que je m'imagine partir, partir comme ça sans limite, à la découverte, sans but précis, sans but précis, mais partir, partir, attirée par l'espace. Et en même temps pour moi l'espace englobe, forcément l'espace englobe... (...) On est englobé dans un espace, dans l'univers entier même, donc non c'est... pour moi l'espace... Enfin je ne sais pas comment traduire ça, parce que tous les termes sont trop matériels... Comment dire ? La dimension, la distance ou la sép..., la profondeur peut-être que ça serait plus le bon terme du coup, mais la profondeur ça a une consistance, enfin la profondeur crée l'espace... La profondeur c'est le meilleur terme, enfin celui qui me va le mieux... Et elle n'a pas besoin de limite, c'est le fait que ce soit profond qui compte, ce n'est pas le fait qu'il y ait des limites, à la limite, enfin à la limite, les limites seraient plutôt angoissantes. (...) *Justement à propos de la limite : comment as-tu limité ton terrain ?* Euh... *Limiter spatialement j'entends.* A vrai dire, ça s'est fait un peu hors de ma volonté, un peu hors de ma volonté et un peu aussi en relation avec ce qui était la problématique, puisque j'ai travaillé sur la question de l'encaissement du réseau hydrographique et qu'au bout du compte je me suis concentrée sur la vallée de [hydronyme] et ses affluents, parce que je ne pouvais pas tout traiter ou que je n'ai travaillé assez vite pour pouvoir traiter plus. C'est une problématique qui fait qu'on travaille dans le cadre essentiellement d'un bassin versant, donc là c'est très rationnel comme manière de choisir les limites du terrain. Quoique ce sont des limites relatives parce que les limites actuelles du bassin versant ne sont que les limites actuelles et que pour comprendre la manière dont ça a évolué il faut toujours déborder un peu de ces limites, et puis pour avoir aussi des éléments de comparaison aussi il faut déborder de ces limites. Mais l'essentiel de mon travail s'est concentré au sein du bassin versant de [hydronyme] et plus précisément encore dans l'axe de [hydronyme] proprement dit. Donc je n'ai pas eu de problème pour... j'ai pas vraiment eu de problème pour délimiter mon terrain. Non parce que le sujet d'emblée était... *Etait un objet délimité.* Permettait de cibler les choses. Il n'y avait pas de question vraiment à se poser à ce sujet. *Alors*

du coup la question de la limite interne. Parce que j'imagine que tu n'as pas tout... Comment dire ? Tu n'as pas transformé en terrain tous les cm2 de ce bassin versant ? Non, mais pas mal quand même. Tu as du faire des choix ? Non moi je ne sais pas choisir, je suis quelqu'un qui ne sait pas choisir. (...) Et sur le terrain, j'avais tendance à faire tous les ravins, tous les ravins, tous les espaces entre les ravins. Donc je n'ai pas pu tout faire malgré tout, mais j'ai assez bien sillonné, oui. Mais là je dirais que je peux toujours le justifier parce que évidemment ne pas faire un ravin c'est peut-être louper un affleurement qui aurait pu apporter quelque chose. Mais d'autres personnalités pourraient procéder de manière plus sélective en se disant 'c'est pas rentable, il faut faire un échantillonnage'. Mais moi je ne suis pas capable de faire ça, donc j'ai essayé de faire le maximum de ravins et d'interfl... de couvrir le maximum d'espace possible, oui, on ne peut pas dire centimètre pas centimètre, mais j'ai essayé d'aller partout. Je n'ai pas réussi, mais. » (Entretien avec A. Volvey, le 14/12/2000).

Dans cet extrait, on voit naître ici l'intuition des fractales²¹¹ autour d'une problématique hydrographique à partir d'une histoire intime retrouvée dans une expérience adolescente, scénarisée dans la pratique de la spéléologie et mise au fondement de la pratique scientifique (cf. aussi extrait du même entretien pages 217-218 et 220). Les extraits d'entretien précédents renvoient à des expériences de rupture plus archaïques que celles décrite ci-dessous, et que celle-ci a sans doute réactivées.

« X¹² : [premier entretien] *J'ai l'impression que là il y a quelque chose qui te définirait presque comme individu [dans cette pratique]. Oui, mais non, mais c'est sûr, mais c'est sûr. Non mais là il faudrait rentrer dans des problèmes d'histoire familiale. Non, non, mais c'est sûr, je vois ce que tu veux dire... Mes parents ont divorcé quand j'avais 7 ans. Donc ma réaction, ma première réaction ça a été de tout bétonner, que ce soit au niveau du passé ou que ce soit au niveau du fonctionnement du moment. C'est-à-dire que je ne parlais à personne, j'étais une vieille taciturne dans mon coin. (...) Et il y a eu une rupture qui est fondamentale si tu veux et toute la suite c'est d'essayer de comprendre le monde pour essayer de comprendre ce qui m'est arrivé. (...) Il y a des gens qui ont travaillé sur la spéléologie, sur la pratique spéléologique, sur les spéléologues, de façon psychanalytique, il y a un rapport à la mère. Et c'est vrai que moi je me souviens très bien de ça, quand je suis allée pour la première fois dans une cavité, on amenait un groupe et le groupe est parti je ne sais pas dans une galerie, je ne sais pas, moi je suis restée assise dans une salle qui était assez vaste. Il n'y avait plus de bruit, ils étaient suffisamment loin pour que je ne les entende plus et j'ai eu à ce moment là un sentiment de plénitude, j'étais bien, j'étais dans mon milieu, j'avais trouvé je ne sais pas quoi, comme un poisson qui avait trouvé son eau. Et tout est parti de là. Donc j'avais trouvé mon milieu, mais il me reste à comprendre, je ne sais pas si j'y arriverai un jour, si tu veux à comprendre le monde pour comprendre en fait mon histoire. Mon histoire d'enfant, en fait. Il y a quelque chose de cette nature là. (...) Une idée qui me vient comme ça, moi je suis très casanière, c'est à dire que j'aime bien si tu veux élargir à la fois spatialement et conceptuellement les champs académiques, mais je n'ai aucune envie d'être une exploratrice et je n'ai pas du tout envie de m'embarquer sur un bateau pour aller découvrir... *Un peu dans la spéléo...* Non, mais je veux dire déjà sortir de France ça me pose problème. Je n'ai pas envie d'aller ailleurs. [Plus loin] Mais à l'époque [en thèse], je ne voyais absolument pas ni pourquoi, ni comment... d'ailleurs je l'ai écrit dans ma thèse 'comment je pourrais aller au-delà' [des propositions du géographe spécialiste de la question et directeur de thèse]. Donc ce qui n'avait pas été fait c'était l'aspect hydrologique. Plus exactement il y avait un étudiant hydrogéologue qui avait traité d'une petite partie, et donc moi j'ai repris l'ensemble à l'échelle du Massif, ce qui paraissait fou d'ailleurs aux hydrogéologues. Donc j'ai abordé le karst de cette façon là. Alors ce qui a été très amusant*

²¹¹ Soit, une géographie physique de la forme fondée sur le principe de l'autosimilarité qui ne fait pas dépendre la structure d'un phénomène de son échelle, la forme se répétant à l'identique à toutes ses échelles d'expression jusqu'à son échelle limite (dite de coupure). Cette théorie morphogénétique est identifiée par Anzieu (1995) et par Houzel (2005) comme relevant de problématiques mathématiques de l'enveloppe dont parle la transitionnalité.

ou ce qui est très pédagogique, c'est que quand on a eu fini de décrire en fait les modalités de fonctionnement, on avait tout l'éventail possible des modalités de fonctionnement sur un Massif. Donc là ça posait une question fondamentale qui a été de dire 'comment expliquer qu'on ait sur ce Massif là, grosso modo à la même géologie dans tous les coins et à la même histoire dans tous les coins, à quelques nuances près, comment se fait-il en fait qu'on ait une si grosse diversité de fonctionnement ?' et à la fin de ma thèse j'ai eu l'impression, j'ai eu l'intuition que c'était en fait les formes qui jouaient ce rôle là et donc j'ai essayé de bricoler les fractales. Mais j'ai essayé de les bricoler, enfin de bricoler avec les fractales, des pans de surface, parce que c'était les seuls pans auxquels j'avais un accès quantifié et quantifiable. (...) Et je me suis d'ailleurs aperçue que les réseaux de drainage superficiel en domaine karstique, du moins sur [nom de lieu], sont tout à fait identiques à ce que l'on a sur des marnes ou sur des granits. Donc il n'y a pas de spécificité karstique à ce niveau là. Sur la surface. (...) Donc j'ai commencé là dessus, mais ça ne m'a pas apporté réellement de réponse. Alors la réponse je commence à la voir en étudiant les formes de l'endokarst, en étudiant les réseaux sous-terrains à partir des explorations spéléologiques ou de quelques indicateurs que j'extrait de ces relevés topographiques, c'est extrêmement grossier, c'est extrêmement perfectible, mais alors à ce moment là, on met en relation de façon significative des morphologies des organisations de drainage sous-terrain avec des modalités de fonctionnement. Donc on en arrive à dire que c'est la forme qui module le flux. [2^{ème} entretien] Donc on est en groupe, on est solidaire évidemment –s'il y en a un qui a le moindre problème tout le monde est là, on gueule et ça revient– et en même temps on est seul si tu veux, et tu es seule dans ton noir, dans ta bulle. Parce que sous terre tu vois à combien, tu vois la petite lueur, mais c'est comme si tu voyais un petit bateau qui rentre au port, tu ne vois pas le bateau, tu vois la lueur, et puis toi tu vois à... avec une lampe acéto, à 3 m autour de toi. Donc tu es seule dans ta bulle, en fait. (...) Donc ça implique un mode de fonctionnement qui soit à la fois de groupe et à la fois solitaire. Donc une grande autonomie personnelle, en fait. » (Entretiens avec A. Volvey, 01/07/1999 et 27/06/2012). »

Cet extrait pose lui aussi la question de la limite (le « vertige géographique »), de son expérience dans la relation de terrain avec l'espace ressource physique et humain relationnellement très investi. Le fond et le traversant sont les objets obsédants de cette recherche au contact dont la jambe cassée entrave dorénavant l'expérience (cf. aussi un autre extrait du même entretien pages 215-216). Une histoire intime est revécue avec le terrain, qui, par le truchement d'actes corporels et en relation avec les jeunes auxquels l'interviewée s'identifie, permet de symboliser un objet géographique où fond (comme limite et front), traversant (comme trajectoire et gradation) et territoire (comme espace de reproduction de soi et de la famille) recomposent une géo-biographie dynamique (cf. extrait d'entretien page 213) aux enjeux très personnels, ici aussi transgénérationnels. Dans cet entretien l'alternative terrain/cure psychanalytique est très clairement énoncée ; la dimension existentielle et vivante de la relation de terrain est très présente ; ainsi que l'idée qu'au bout du terrain (dont la fin est évoquée dans un précédent extrait –cf. pages 215-216) se trouve la possibilité d'un territoire à/pour soi (« avoir chambre à soi »). Le terrain relationnel est un faire avec l'espace multidimensionnel (l'objet spatial, « espace fini » de Bertrand projeté sur le terrain lointain, l'espace cadre chargé d'idéalités, en particulier concernant le rapport au corps, la dimension spatiale de la pratique, la dimension spatiale du balancement rythmique 10 jours / 10 jours entre traversant et base de ressourcement urbain, etc. –cf. autre extrait du même entretien pages 207-208) qui permet de mettre au travail et de résoudre une problématique identitaire narcissique.

« X² : Oui, c'est un front pionnier en [nom de lieu]. (...) Je travaille dans des zones de colonisation récente qui ont 20 ou 30 ans, dans trois localités. (...) Et je rentre dans un traversant, je crois jusqu'à 25 km à l'intérieur, tout près de la forêt. Juste dans ces zones là, dans ces interstices, et on essaye de se demander un peu ce qui se passe dans ces zones là, comment

elles évoluent. Mon terrain, c'est ça. [plus loin] *Et toi, ils t'attirent ces fonds ?* J'aimerais bien aller dans des zones de 5 ans d'âge, c'est à dire dans des zones où vraiment on a la forêt. Enfin... *On a la forêt avec tes mains qui montrent une limite ?* Oui, on a la limite. J'ai amené des photos si tu veux, je te montrerai après, où vraiment c'est quelque chose. Quand on arrive, que la route s'arrête et qu'on voit la forêt. Donc, c'est fermé par l'État. Donc, il a des bornes qui limitent la colonisation et tout ça. Et on se dit 'tiens derrière, c'est les Indiens'. Donc, ce n'est plus du tout la même chose. (...) Dans les tous les cas, la représentation qu'on a des fonds de traversants, c'est que c'est vraiment la limite entre la civilisation et la nature. C'est quand même une des raisons pour lesquelles je suis partie au [nom de lieu] et c'est pour ça que j'ai envie d'aller dans les zones de fond parce que ce n'est pas rien. Quand on voit... quand la nuit, on est obligé de rentrer tout dans la maison parce que les singes vont venir voler, ça a un petit côté... c'est fascinant. C'est ça qui est... Je ne suis jamais allée dans un fond... (...) *Donc, ça fait quelque chose à faire ?* Oui, de toute façon... *C'est une attraction.* Je repars au [nom de lieu]. Mais d'un autre côté, j'ai peur. *Et c'est au fond du fond ?* Oui, c'est le front. Quand maintenant, je dis front pionnier, c'est cette zone de fond. C'est ça que je vais faire. Quand j'étais dans cette maison, celle de la réserve indigène où on était face à la forêt, on voit qu'il n'y a plus rien, la route s'arrête. Il y a une famille qui vit là et en plus, une famille qui, du point de vue pour mon travail, est super intéressante. Et puis après, il n'y a plus rien, ce n'est pas rien. Enfin... (...) Ce que j'aimerais voir, ce n'est pas rien. Ce que j'ai vu, c'est le kilomètre 100 sud et moi, je dormais au kilomètre 100 nord. Donc, je suis arrivée du kilomètre 100 nord. Au kilomètre 3 du kilomètre 100 nord. (...) Donc, j'ai fait 3 kilomètres. Puis ensuite, cette maison était à 12 kilomètres. Donc, j'ai fait 15 kilomètres pour arriver là. (...) D'ailleurs, c'est marrant, le traversant initial a été repris par la forêt, par la pluie et tout ça. Ils ont fait une déviation. Donc, on prend par la déviation et on arrive à cette [endroit] où il y a quatre maisons les unes à côté des autres. C'est une famille qui vit là. Et là, il n'y a rien. Et donc, j'arrive dans cette maison et puis, personne. (...) Et là, une personne de la troisième maison m'appelle 'qu'est ce que vous cherchez ?'. Je lui dis 'oui, je fais un travail'. J'explique ce que je fais. Et elle me dit 'non, il n'y a personne, ils sont tous partis à la chasse dans la forêt'. Et donc, j'ai parlé avec cette dame et je lui ai demandé un peu où est-ce qu'on était et tout ça. Et puis, elle m'a montré 'Venez au fond'. Et puis, elle m'a montré. Puis, on a été voir les bornes qui marquent la fin de la colonisation, interdit de rentrer. Et là, ce qui se passe, exactement ce que j'ai ressenti, je ne sais pas mais ça m'a fait quelque chose de voir. Après, c'est fini... c'est fini. C'est la nature. (...) Si tu veux, la colonisation, ça forme un triangle. (...) Mais quand même le fond, ça a quelque chose de... Puisque j'imagine, quand on est au bout du triangle, il n'y a plus rien, quoi. Et là vraiment, enfin, je ne sais pas. [Plus loin] Ce que j'aimerais faire un jour, c'est partir d'un début de traversant et avancer jusqu'au fond. Mais, je redis encore la même chose. *Et avancer jusqu'au fond ? Et le faire à pied ? En moto ?* A pied, bien sûr. Par contre, je vais essayer de ne pas trouver un traversant de 90 kilomètres. [rires] Je vais essayer d'être plus maline ce coup-ci mais bon, j'ai un plan déjà. Et puis, rencontrer des gens quand même le long du traversant. Je n'en ai pas parlé mais c'est quand même l'essentiel de ce que je fais, c'est rencontrer les gens. (...) *Et pourquoi aller recueillir de la biographie dans des endroits comme ça, extrêmement éloignés ?* Bon déjà, c'est des espaces qui ont énormément d'enjeux et je crois que ces enjeux là... (...) Ce sont des gens, ils sont à la frontière géographique, mais ils sont aussi à une frontière sociale. C'est des inconnus, quoi. C'est les... *Les sans voix.* Donc, leur donner de la voix. (...) *Et c'est cette problématique sauvage/civilisé ou nature/homme qui t'a amenée en [nom de lieu] ?* Oui. *Et quel sens elle a pour toi cette problématique ?* C'est la montagne en France. Je fais beaucoup de montagne en France. Du moins, j'en faisais beaucoup. C'est la même chose, c'est-à-dire c'est... Là, ça s'arrête. Et là, on arrive. (...) C'est la nature pure et dure. Le vide. La difficulté physique et tout ça. Et en même temps, c'est la limite, la frontière. Peut être que j'ai du vertige géographique. Pas du vertige avec le vide, mais du vertige avec le rien, avec la nature, avec le non aménagé, le non construit. Et pourquoi ces gens là ils sont plus importants que d'autres ? Parce que ce sont des gens qui vivent à la marge. *Donc, ça tourne autour de la limite, de la séparation et la marge ?* Oui. La limite et la séparation, c'est la même chose. *Oui.* Il y a un mot qui le reprend, c'est la frontière. C'est à dire, la frontière, c'est tout ça à la fois. C'est la séparation mais dans frontière, il y a cette idée de gradation. Et après, ça s'arrête. Alors... *Et justement, la question de la*

gradation depuis le début du traversant jusqu'à la fin, c'est quelque chose qui... Oui, qui m'a toujours fascinée. *Oui, qui te touche ?* Oui, beaucoup. Qui m'a toujours fascinée, que j'ai envie d'avancer là dedans. *Oui, c'est ce que tu disais, cette expérience que t'aimerais mener à pied du début à la fin.* Oui. Est ce que je serais capable de le faire, je ne sais pas mais j'essayerai. [plus loin] Bon ça, quand on dit à un géographe qu'il n'y a pas d'espace, il le prend mal et surtout si je dis qu'il n'y a pas de territoire. *Qu'est ce que ça veut dire qu'il n'y a pas d'espace ?* Qu'il n'y a pas de gestion de l'espace. Et qu'en fait, il y a gestion de la famille. Tout ce que veulent les gens, c'est pouvoir reproduire leurs relations familiales dans un territoire. (...) *Et donc, à chaque fois, les gens bougent pour trouver les conditions de reproduction de la famille ?* Oui. *Les conditions de reproduction étant le sol sur lequel produire de quoi manger.* Et un sol qui soit cultivé, c'est à dire où on puisse avoir le père ici et les gamins là, lesquels braves gamins vont travailler pour le père, pour lui assurer sa retraite. *Tu veux dire que tu fais de la généalogie aussi ? Que les tranches de vie dont on parlait tout à l'heure, c'est aussi quelque chose, une perspective généalogique ?* En fait, quand je dis que je parle avec un père, je parle avec un grand-père, quelqu'un qui a 60 ans, qui me parle de son père mais de son grand-père rarement. Donc, j'arrive à parler, en fait, avec un arrière grand-père. Donc, avec quelqu'un de 1910, 1920. J'arrive à faire toute l'histoire de la famille jusqu'à aujourd'hui, enfin l'histoire des migrations où je vois qu'ils migrent en fait tout le temps à la même époque, c'est à dire quand le fils le plus âgé à 25, 30 ans, qu'il faut lui donner une terre, qu'il s'est marié et que si on lui donne pas de terre, il va se casser. Il va partir ailleurs et on perd la retraite. *La question de ce déplacement, par ailleurs moi m'évoque la façon dont tu travailles sur ton terrain qui est lui même quelque chose d'aller de plus en plus au bout ?* C'est là que c'est malin ce que tu fais comme travail parce que effectivement, je ne m'en étais pas rendu compte. (...) *Et d'un point de vue personnel, ça t'évoque quelque chose ?* Les reproductions du lien familial ? *Oui, la reproduction du lien familial dans le déplacement et en même temps la construction d'un espace particulier, contigu ?* D'un espace contigu, non, ça a été plutôt une surprise. Les liens avec la famille, je crois que j'ai des gros problèmes avec ma famille et ce n'est sûrement pas pour rien que je travaille ça et que j'essaye de voir justement comment ils réussissent à reproduire les liens familiaux et à s'exploiter les uns, les autres. Oui, c'est sûr que là dessus, j'ai un... (...) *Donc, en fait, c'est presque le fond qui est la condition de reproduction ?* Oui, c'est la condition de reproduction pour celui qui n'a pas d'argent. (...) Au début, je voulais faire une thèse là dessus, sur la colonisation dans les 1300-1330, le moment où on a déboisé en France, où on est passé des clairières... Bertrand, il appelle ça, l'espace fini. (...) C'est ça que je voulais faire. Je ne l'ai pas fait parce qu'une thèse de géographie historique... enfin, c'était sans terrain, et là, j'en fait. Et puis là, en plus, on a l'aspect farwest, on a l'aspect aventure, on a l'aspect... C'est un truc dont je n'ai pas du tout parlé mais le [nom de lieu], il est connu pour exalter le rapport au corps. [Plus loin] *Et c'est une problématique qui est importante pour toi la problématique de la reproduction familiale ?* Oui. *Une des conditions de la reproduction familiale ?* Oui, il faut absolument que je maîtrise. *Qui est importante, il y a un enjeu ?* Un enjeu pour la thèse ? *Pour la thèse et éventuellement personnel ?* Oui *Et tel qui s'y produit là, c'est à dire dans le maintien de la cohésion, le maintien nécessaire, avec une problématique spatiale qui le permet, de la cohésion familiale, c'est quelque chose qui t'intéresse ?* Qui me fascine mais en même temps qui me répulse [sic]. C'est à dire quand j'ai choisi mon sujet, moi, je voulais voir des gens qui quittent leurs parents, qui prennent leur indépendance et en fait, je trouve le contraire. Tout le contraire. Et c'est ça qui est un peu étonnant. Et en même temps, pourquoi pas ? Puisque ça marche comme ça, je ne vais pas. Oui mais parce que j'ai des petits problèmes avec mes parents. Des petits problèmes avec la reproduction sociale. (...) Quand j'étais sur le terrain aussi, je ne l'ai pas dit ça mais je ressentais des trucs, je ressentais des choses qui me rappelaient le lot de mon père parce que mon père était agriculteur. Et puis, je me rappelais quand j'étais gamine. C'est sûr qu'il y avait plein de trucs qui me les rappellent. J'imagine aussi mon père quand je suis dans les écoles, quand je vois les gamins qui vont à l'école à pied et tout ça parce que c'est ce que me racontait mon père. Il y a tout ce rapport là. C'est vrai je ne l'ai pas dit. Pourtant, c'était la première impression que j'ai eue quand j'étais sur le terrain. Mais oui, j'ai eu tous les flashes de quand j'étais gamine. On a quitté la terre très tôt et après, on y allait plus que les week-end (...). Et après, c'est devenu normal et j'ai oublié. Mais c'est sûr les première fois où je suis allée sur le

terrain, c'était il y a longtemps. C'est sûr que c'était ces souvenirs là que j'avais. Et ça me l'a refait cette année quand j'y suis allée au début. (...) Mais, les choses sont étrangement similaires, c'est que... (...) Oui, mais je ne peux pas, quand on est dans l'inconscient, le non conscient, c'est dur parce qu'après, on interprète vite mais ça vaut le coup de le penser. Mais putain, ça pose question. Avec toujours une petite idée qu'on fait de la science. Même si tous les paradigmes constructivistes, on les a dans la tête, c'est une façon d'aborder les choses que je n'avais jamais, jamais avant. Je pensais bien que ça serait intéressant mais... je ne vais pas être tranquille ce soir. [rires] Mais bon, ça marche ton truc, c'est vrai. Mais bon, c'est vrai qu'on étudie pas n'importe quoi et pas n'importe comment. (...) Mais pour dire autre chose, j'ai une sacrée envie... parce qu'en plus même cette année en France, je n'ai pas d'adresse. Je suis sans domicile fixe plus ou moins. J'ai une chambre d'étudiant dans laquelle je passe cinq à six heures par jour, par nuit. Donc là, j'aimerais bien quand même me poser et je me dis quand je vais rentrer de [nom de lieu] la prochaine fois. Bon déjà, je me dis quand je vais rentrer de [nom de lieu], je vais avoir ma chambre. Je vais avoir... Déjà, je vais retrouver un endroit qui est un peu à moi. Et puis, quand je vais rentrer, je vais essayer de me louer un appart, et peut être d'avoir la même adresse pendant un an, un an et demi parce que j'ai calculé le nombre d'adresses que j'avais eues il n'y a pas longtemps depuis que j'ai eu mon bac, je me rappelle plus le résultat mais en gros, j'ai changé d'adresse deux fois par an. Mais bon, là, j'aimerais bien avoir un petit chez moi et puis, un petit appart, et puis... Je n'avais jamais senti la nécessité de construire avant, parce que je n'avais jamais été aussi déstructurée spatialement que maintenant. Enfin, je n'ai pas passé dix jours de suite au même endroit depuis que je suis rentrée de [nom de lieu]. Et à [nom de lieu], je ne passe jamais plus de dix jours de suite au même endroit. (...) En DEA, je ne suis pas allée sur le terrain. J'ai fait un truc sur la séparation des enfants de leurs parents, de... l'installation en agriculture qui est une indépendance mais qui en même temps s'inscrit dans une logique de reproduction sociale. Donc, j'étais un peu dans cette problématique. (...) Pendant que j'étais chez mes parents pour la kiné, là, j'ai commencé à bien m'entendre avec eux et c'est là que j'ai reproblématisé... J'ai reproblématisé sur les rapports, sur la reproduction de la famille... Mais en plus, c'est la situation de l'entretien qui fait que je reconstruis et tout ça. Mais, c'est vraiment comme ça que ça s'est passé, c'est à dire il y a quand même... quand on regarde l'évolution du sujet, c'est vraiment comme ça que s'est passé. C'est à dire que j'ai eu un rapport beaucoup moins de séparation avec la famille quand j'ai commencé à... quand ils m'ont aidée quand même. [Plus loin] Je n'imaginais pas faire une psychanalyse en [nom de lieu] alors qu'en France. Je me dis en 20 ans comme ça, tu n'as pas parlé. Je veux dire en 20 ans... *ça veut dire que le terrain peut être une cure ?* Pas une cure justement parce que pour l'instant, je ne suis pas malade mais ça peut être le moyen de ne pas devenir malade. D'avoir sa vie, quoi. » (Entretien avec A. Volvey, le 04/05/2001).

Face à cet enjeu narcissique-identitaire, si les spatialités de la pratique, de l'espace ressource et de l'objet se définissent peu à peu dans le dégagement progressif et la symbolisation de l'objet symbolisant, en revanche le choix de la géographie comme discipline est rarement fortuit et il tient à la promesse du terrain qui y réside (cf. extrait ci-dessus X²) : la géographie est souvent choisie parce qu'elle est identifiée par le géographe de terrain comme la science sociale qui permet la pratique de terrain et la mise en place des situations de transferts afférentes.

« Laslaz : Je pense que le terrain a été un élément de justification du choix de la discipline. Dans le sens où, par rapport à l'histoire par exemple que j'appréciais tout autant au lycée, c'est un plus indéniable de la discipline. Et c'est ça qui m'a définitivement convaincu quand j'ai rejoint les bancs de l'université, on va dire. Parce que c'était un apport qui était considérable ici, à l'université de Savoie, qui a toujours été présent dans les parcours d'enseignement pour les étudiants. Les enseignants insistaient beaucoup là-dessus. Et c'est quelque chose qui finalement m'a permis de baigner là-dedans de manière assez précoce. Et comme ma pratique de la montagne m'avait poussé un petit peu à circuler, j'ai réinvesti cette

pratique dans une approche géographique. Mais, elle était à la base une pratique de terrain sans être géographique. » (in Calbérac, 2010: 218 –entretien de L. Laslaz avec Y. Calbérac).

« X³ : C'est vrai qu'à chaque fois l'idée de me rendre sur un terrain, c'est une perspective toujours agréable. C'est vrai que je crois que c'est le moteur de mon choix de la discipline déjà et puis le moteur de mon activité actuelle. C'est-à-dire que si à l'issue d'une année, d'une période de temps, je fais le bilan de ce que j'ai pu faire et de ce qui m'a vraiment fait plaisir, ce qui m'a vraiment comblée et bien c'est les périodes de terrain, le travail de terrain. » (Entretien avec A. Volvey du 02/07/1999).

« X¹² : J'ai un terrain qui est le karst, mais j'ai un terrain qui est en plusieurs lieux. (...) Quand j'étais adolescente, 13-14 ans, donc dans le Secondaire, il y a un prof de sport qui nous a emmenés sous terre, dans une grotte (...). (...) Donc en gros, mes deux pôles, c'était de faire de la Géopolitique et de l'Economie et à côté de ça de faire de la spéléologie. Et donc il s'est trouvé que la Géographie, en fait, pratiquait aussi cette chose là. Disons que c'est complètement..., c'est involontaire, je n'ai pas cherché d'une certaine façon. *Si tu l'as cherché, puisque tu dis que tu as cherché une discipline...* Non, j'ai cherché une discipline dans laquelle je puisse continuer à faire de la Spéleo, du karst etc., donc m'amuser quoi en gros, me faire plaisir. C'était le moteur essentiel en fait, c'est-à-dire chercher quelque chose, une discipline dans laquelle mes activités..., dans laquelle en fait le travail ne soit pas un travail. J'ai toujours eu un problème par exemple par rapport au travail (...). (...) C'est une activité..., c'est presque ludique en fait. D'ailleurs je continue à être ludique. (...) Quand je suis arrivé au Bac, j'ai eu mon Bac, il fallait que je fasse quelque chose. Bon, la seule solution qui m'a paru logique c'est de continuer à m'amuser à faire ce que je faisais mais dans un cadre universitaire. [2^{ème} entretien] Donc ça c'est le terrain et je dis ça pourquoi, pour dire qu'en fait on passe pratiquement... Insensiblement d'une pratique qui est une pratique associative, ludique, fraternelle à une pratique qui devient progressivement universitaire, parce qu'elle rentre à travers le cursus dans les modalités universitaires. » (Entretiens avec A. Volvey, 01/07/1999 et 27/06/2000).

« X⁸ : *En ce qui te concerne, on ne peut pas véritablement dire qui tu sois un géographe de terrain ?* (...) Donc d'abord, je reviendrai sur le fait que je crois que j'en ai fait. J'en ai fait d'abord peut être de la manière la plus banale, mais ça m'a marquée, c'est... Si tu l'as lu, c'est au niveau de la biogéographie. C'était quelque chose qui était important parce que j'ai toujours été un peu..., j'ai toujours eu un pied à cheval, un pied à [nom de ville], un pied à la campagne. A la campagne, je faisais du terrain sans le savoir parce que j'étais d'une famille un peu paysanne, rurale, etc. C'est à dire que quand j'ai commencé à m'orienter en géographie, je suis allée vers disons la discipline ou la spécialisation qui s'ancrait disons de manière assez étroite dans l'expérience que je pouvais avoir de la terre. Ce n'était pas un retour à la terre, ni un retour au terrain. C'était plutôt une sorte de... une approche plus positive en quelque sorte de ce qui était déjà mon goût pour la 'nature', l'agriculture, etc. Donc, j'ai fait de la biogéographie et je l'ai fait à peu près comme... j'ai transféré sur mon terrain en biogéographie, qui était un terrain très voisin de ce que je connaissais chez moi, autour d'un village disons, des études assez locales. (...) Donc, j'étais... disons qu'à travers le terrain, le plein air, je suis passée de quelque chose qui était un peu spontané à quelque chose qui était plus positif. J'apprenais des noms en latin. Je commençais à savoir décrire un sol, à définir des reliefs, et puis à avoir disons une compréhension de ce qu'était le terrain, qui était une compréhension je pense encore largement naturaliste. Voilà. Donc ça, c'est un premier temps. Et puis après, j'ai poursuivi dans cette... j'ai persisté dans cette voie. Je ne me suis pas réorientée. J'avais un projet de Thèse en biogéographie qui a été pour des raisons un peu personnelles un peu abandonné. Et puis, je me suis orientée. » (Entretien avec A. Volvey, le 20/01/2000).

« X⁹ : J'avais une passion l'Himalaya qui venait d'une passion pour la haute montagne. Et même si on fait des filiations au sens propre du terme, qui venait de pratique de vacances d'enfance, etc. des lectures que j'avais fait, et en particulier de quelques ouvrages clés dans la littérature de montagne comme *Annapurna, premier 8000* de Herzog qui m'a fait découvrir qu'en dehors des Alpes, il y avait une montagne qui était autrement plus haute, plus belle, plus

extraordinaire, plus lointaine, etc. Et c'est vrai que pendant très longtemps, je rêvais de partir là et en même temps, j'avais cette inquiétude... je n'étais jamais partie toute seule à l'étranger en voyage. Donc, je me disais 'ce n'est pas pour moi. Je n'y arriverai pas. Je suis trop timide'. Bon, j'ai fait des études de géographie. Là aussi, à mon avis, c'était très lié à ça, le choix des études de géographie. Il n'est pas innocent à mon avis. (...) Et je sais que j'ai choisi la géographie en me disant... j'hésitais entre l'histoire et la géo. Et je me suis dit 'la géo, ça a un rapport avec la nature, donc la montagne. Donc, je peux aller en montagne. Je peux travailler ça... enfin, je peux voir ça'. Je l'ai immédiatement associée à la montagne.» (Entretien avec A. Volvey, le 22/09/2000).

S'il est possible d'établir avec ces extraits d'entretien la part de subjectivité qui travaille le terrain dans ses multiples spatialités (du *work* et du *field*), la dimension inconsciente de celui-ci et le caractère transitionnel de la situation de terrain, de montrer comment s'articulent relationnellement le faire avec ses dimensions haptiques et empathiques et l'espace ressource de ce faire autour d'objets instaurés en objets d'étude géographique, et, partant, de comprendre comment un terrain peut devenir « mon terrain » parce qu'il se voit confier le rôle de supporter, de contenir et de représenter l'identité narcissique du/de la chercheur-e, la question qui demeure est celle de la représentation de ce voyage transitionnel de terrain. Le terrain, comme faire avec l'espace du/de la géographe, retrouve la radicalité spatiale déjà rencontrée dans l'art contemporain. Si comme l'écrit I. Lefort (2010 –à paraître) plus haut : « Ainsi vécu et exprimé, le rapport au terrain n'engage sûrement pas le seul intérêt intellectuel du géographe, mais toute sa personne, dans ses dimensions psychologiques et intimement personnelles. », la question alors est de savoir ce que fait le/la géographe de ces données levées dans son travail scientifique. Comment et où cette dimension esthétique primordiale ou principielle, liée à la relation et à la performance du terrain, par laquelle est relancée une créativité psychique, est-elle élaborée et représentée ? J'ai fait l'hypothèse, sur la base des propositions de Tisseron au sein de la psychanalyse transitionnelle et informée par ce qui se passe dans le domaine de l'art relationnel, que la pratique de dessin, et en particulier le travail cartographique, est le moyen privilégié de ce travail de transformation de la transitionnalité de terrain et de représentation des données haptiques qui y sont levées dans le discours scientifique. Ceci est une de mes pistes de travail actuelles, elle suppose un travail empirique, que je n'ai pas fait, pour la soutenir.

« Pourtier : Le terrain (...) sollicite une sensualité qui ne se limite pas à la vue. Sons, odeurs, saveurs et jusqu'aux qualités tactiles interfèrent en subtiles correspondances pour singulariser chaque place que le regard désigne. (...) Ce vécu n'est pour ainsi dire pas restituable dans le cadre d'une recherche construite sur des catégories qui laissent peu de place à la subjectivité. (...) Toute une part du terrain se trouve reléguée en un jardin secret. Les sensations, les émotions, la mémoire nostalgique du corps ne passent cependant pas entièrement à la trappe : quand on s'est frotté à la peau de ses semblables on ne procède probablement pas, au moment de la construction scientifique de son objet, à la manière d'un entomologiste qui épingle les espèces selon leur singularité, car les manifestations singulières de la vie qui ont excité notre désir de connaissance sont celles de notre propre espèce. S'extraire du terrain représente souvent une épreuve. Il faut émonder dans le foisonnement des impressions reçues, se placer nécessairement en position d'observateur et canaliser l'information en fonction d'une thématique. La question se pose du choix des faits qu'il sera jugé opportun de retenir pour

rendre une situation intelligible. Or le savoir géographique relève fondamentalement d'un 'ça-voir'. »²¹² (Pourtier, 1991: 93–95) –citation déjà placée dans le Chapitre 1– 2.3.).

5– 3.4. Vers la définition d'un régime haptique des savoirs spatiaux

L'analyse des méthodologies relationnelles de terrain en art et la mise au jour de leur principe spatial d'une part, l'analyse des méthodologies de terrain en géographie et la mise au jour de la spatialité de leur relationnalité, me permettent de valider l'hypothèse d'un régime transitionnel de connaissance en art et en géographie aujourd'hui. Dans mes dernières publications (Volvey, 2012a, 2012c –à paraître), j'ai qualifié ce régime d'« haptique » –et non pas de « transitionnel »–, ceci pour plusieurs raisons : afin de faciliter son raccordement aux problématiques contemporaines de la géographie émotionnelle anglophone avec laquelle cette proposition dialogue (Volvey, 2012a) d'une part, afin de l'inscrire dans l'ensemble des régimes identifiés à ce jour (régime scopique et linguistique) qui renvoient à un type spécifique de données levées par le truchement de méthodologies fondées sur l'activation principale d'une faculté cognitive du/de la chercheur-e et représentées dans le discours scientifique sous la forme d'objets scientifiques. Pour ma part, qualifier ce régime de transitionnel me paraît tout aussi intéressant parce qu'il est moins réducteur et permet d'inclure clairement les propositions de Winnicott dans le tableau, et, partant, la dimension spatiale de sa théorie de la symbolisation, parce qu'il permet d'intégrer ce que la psychanalyse française met sous l'idée de transitionnalité, soit le cadre clinique et au-delà toutes les situations de transfert. Concernant ce projet de définition d'un régime haptique ou transitionnel de connaissance en art et en géographie, il me reste à effectuer un travail de consolidation à la fois théorique et empirique. Avant de compléter mon propos par une réflexion de synthèse sur le type d'objets spatiaux concernés par ce régime haptique ou transitionnel, je vais rapidement exposer un certain nombre de biais qui travaillent ma proposition et qu'il me faudra réduire, dans mes travaux à venir.

J'identifie avant tout une série de biais dans les corpus mobilisés, ceux-ci sont, en effet, hétérogènes à plusieurs titres. J'ai travaillé sur l'art contemporain à partir de la documentation des œuvres des artistes, d'entretiens que j'ai réalisés et de textes qu'ils ont éventuellement publiés, tandis que j'ai travaillé en géographie essentiellement à partir d'un corpus d'entretiens que j'ai réalisés avec des géographes français et d'un corpus de textes théoriques issus de la géographie anglophone. Par conséquent, le grand absent de mon corpus,

²¹² Lors de la journée AGF consacrée au terrain des géographes (« Le 'terrain' pour les géographes hier et aujourd'hui ») en décembre 2006, R. Pourtier se dit aussi « un farouche défenseur du terrain au nom de principes hédonistes », évoque le « principe de plaisir trouvé exclusivement sur le terrain » (*i.e.* « dans un milieu où j'ai l'impression de vivre, (...) le plaisir d'être au contact charnel avec ceux qu'on interroge (...) tout le monde est content, en tous les cas moi ») et reprend sa référence freudo-lacanianne pour interdire derechef son exploration scientifique « le terrain c'est le *ça-voir* : le *ça* je le trouve quelque part sur le terrain. Mais revenons à des sujets plus scientifiques ». Le *Ça* est, à côté du *Moi* et du *Surmoi*, l'une des trois instances de la seconde topique freudienne. Selon Freud, le *Ça* est l'instance du fonctionnement psychique inconscient de l'homme qui trouve son principe dans la pulsion, et dote le psychisme de contenus de nature pulsionnelle et d'ordre inconscient. Le *Ça* est l'instance et le lieu de conservation des transcriptions psychiques de données somatiques sous l'effet de la pulsion –principalement sexuelle. Ainsi l'expression « *ça-voir* » proposée par Pourtier évoque la célèbre formule de Lacan à propos de l'émergence des désirs inconscients dans le cadre de la cure psychanalytique : « *ça parle !* », et met en relation pour sa part pulsion libidinale/terrain/regard/savoir.

ce sont les productions scientifiques des géographes que j'ai interviewés –formes intermédiaires qui réalisent une première mise en forme du savoir spatial, formes finales qui l'encodent pour assurer sa diffusion académique–, des productions que je ne suis pas en mesure aujourd'hui de placer dans la perspective de leur pratique, pour les analyser comme des régimes de visibilité du processus créatif de terrain –à l'instar de ce que j'ai fait avec les formes artistiques. Ceci constitue néanmoins un défaut que je peux réparer en investissant les publications des uns et des autres, bien que cet investissement pose un problème éthique évident de levée de l'anonymat. Je souhaiterais tout particulièrement travailler sur les mises en forme graphiques (intermédiaires ou finales) du discours géographique.

Deuxième biais, mon corpus anglophone est essentiellement théorique et son étude m'a permis de mettre en évidence le modèle du *care* qui informe les méthodologies de terrain qualitatives contemporaines, or il n'a pas d'équivalent dans la géographie française contemporaine. Par conséquent, j'aborde les pratiques et expériences liées à la mise en œuvre de la méthode de terrain des géographes français avec un arrière-plan théorique dont je ne mesure pas le degré d'intégration par les/ces géographes français. Ce biais est lié d'une part à la chronologie de ma recherche (j'ai découvert et investi les théories féministes et qualitatives après avoir réalisé les entretiens avec les géographes français) et au fait que, pour des raisons essentiellement linguistiques (bonnes ou mauvaises), je n'ai pas interviewé les géographes qualitatifs anglophones. Mais il me semble en partie réduit par l'idée posée par les psychanalystes transitionnels, que nous vivrions, dans les sociétés occidentales contemporaines, un moment transitionnel propice en général au développement de pratiques relationnelles et performatives. Il faut donc distinguer ici la méthode, du discours sur la méthode, et accepter que ces deux plans puissent être partiellement disjoints. Les géographes féministes anglophones ont produit un discours de la méthode pour appuyer un projet politique (« politics of the field », « politics of the représentation »), celui de la pratique relationnelle et performative de terrain comme moyen de la construction de l'identité sociale (de genre et de sexe), un discours repris et étendu dans/à d'autres courants de la géographie post-moderne autour de la construction d'autres identités sociales (de race, de classe) au point qu'il est devenu l'un des fondements principaux des méthodes dites qualitatives. Mais il ne faut pas confondre ce discours de la méthode avec le contenu de la méthode –autrement dit, on peut faire de la méthodologie qualitative sans le savoir. La question de l'hétérogénéité des corpus théorique et empirique se réduit alors –car il y a bien une instance épistémologique avec laquelle discuter théoriquement–, mais appelle néanmoins un double travail sur un corpus d'entretiens avec des géographes anglophones qualitatifs (qui font ce qu'ils disent et disent ce qu'il font), qu'il me reste à constituer, et inversement un travail d'explicitation du discours de la méthode dans la géographie française. Je souhaiterais pour des raisons liées à la théorie transitionnelle elle-même, travailler d'une part sur les pratiques participatives développées dans le cadre du programme politique de la géographie anglophone, en particulier la cartographie participative, les *focus groups* et *in-depth groups*. Je souhaiterais d'autre part, travailler avec de jeunes géographes français qui ont explicitement mis ces méthodes au cœur de leur approche²¹³ –afin aussi de les soutenir dans leur entreprise isolée–, mais aussi des géographes étrangers francophones présentant une certaine perméabilité aux théories anglophones²¹⁴.

²¹³ H. Maulion dans un contexte anglophone, L. Olmédo dans un contexte francophone.

²¹⁴ I. Hirt ou F. Burini (2012 –à paraître) qui pratiquent la cartographie participative et ont toutes deux participé au colloque Terrain d'Arras. I. Hirt a présenté une communication intitulée « Géographes et peuples

Ce deuxième biais et sa réduction renvoient à un problème plus général, que je ne sais pas résoudre à ce jour, et qui s'énonce comme une question d'histoire et de géographie épistémologique : au delà du discours sur/de la méthode, le modèle méthodologique transitionnel issu du *care* est-il spatialisable et historicisable ? Autrement dit, y a-t-il depuis que le projet de la science géographique s'est organisé autour de la méthodologie de terrain une manière haptique de lever des informations de terrain et de les représenter, mais qui s'est trouvée assujettie à l'empire du scopique, puis du linguistique, et négligée parce qu'elle n'était pas accordable avec les impératifs positivistes (de l'objectivation par distanciation) ou politiques (de l'*empowerment* par la prise de parole) des deux épistémologies correspondant à ces deux régimes de connaissance ? Ou bien y a-t-il aujourd'hui une manière radicalement nouvelle de produire du savoir spatial, une manière haptique, qui impose un régime haptique qui vient succéder à la succession des régimes scopique et linguistique ? Et par ailleurs, ce contenu de la méthode est-il partageable par les géographes contemporains partout dans le monde. La même question de l'historicisation se pose d'ailleurs pour le caractère relationnel de l'art contemporain (cf. ci-dessous). De même qu'elle se pose du côté de la psychanalyse transitionnelle et de son histoire des étologies : est-ce que la psychanalyse transitionnelle a mis un nom sur les phénomènes transitionnels parce qu'ils apparaissaient (argument d'Anzieu –cf. Chapitre 2– 1.3. et 5– 3.1.) ou bien est-ce qu'en mettant un nom sur ces phénomènes, elle a contribué à les installer dans le paysage de la souffrance psychique et de son traitement ? C'est la question rebattue de l'histoire épistémologique des disciplines. Mon hypothèse serait plutôt du côté d'une articulation de ces deux lectures : il y a eu de l'hapticité avant le développement des méthodes qualitatives –des produits de l'hapticité, des mises en forme et des représentations de l'hapticité–, mais celle-ci est augmentée aujourd'hui par l'installation des méthodes qualitatives de terrain (relationnelles et performatives) et l'intérêt récent pour le savoir tiré d'expériences émotionnelles et/ou haptiques (notamment dans la géographie anglophone), le tout venant s'inscrire dans un contexte transitionnel. Les citations de Pourtier, dans la sous-partie précédente, et celles de A. Clark (1962) et de Th. Saint-Julien (in Calbérac, 2010), ci dessous, vont plutôt dans ce sens, puisque traitant de l'hapticité et/ou du rapport identité/terrain pour des périodes antérieures à la période actuelle, elles inscrivent ces dimensions au cœur de manières de faire de la géographie qui précèdent le développement des méthodologies qualitatives et qui concernent aussi bien la géographie anglophone que la géographie francophone. La citation de Clark est particulièrement intéressante parce qu'elle place la plus-value du terrain pour le géographe (états-unien, britannique, néo-zélandais, etc.) des années 1940-50 dans l'expérience des agir liés à la pratique –dans l'ordre : dessin, déplacement, contact, relation– et dans la géographicité qui en découle.

« Perhaps the saddest thing about the decline of skill and practice in field observation is not the methodologic danger, grave though it may be, but the denial, thereby, of one of the potentially greatest of a geographer's incidental rewards. To have watched a Griffith Taylor sketching the huge sand dunes that were (or were not) about to overwhelm an Algerian oasis; to have tramped the alpine foothills of New Zealand's South Island and been guided by the gifted eyes of George Jobberns; to have bumped over the rural cart-tracks of Yunnan in a jeep with a Joseph Sauer and had him bring that weary landscape back to its historical life; to have strolled with Carl Sauer across California hillside listening to an eloquent elucidation of the panorama at one's feet; to have felt that one has actually seen the Fenland in transition under the inspired tutelage of a Clifford Darby; to have sat by oneself on an ice-polished rock-knob deep in the

autochtones ont-ils quelque chose à se dire ? Une approche du terrain comme 'partenariat équitable' » traitant de la cartographie participative.

heart of the Canadian Shield and to have surveyed in broad sweep the unbelievably fresh spoor of a great ice sheet – these are among my most treasured memories as the like must be among many of yours. No matter whether one had acquired, or could acquire, any significant share of the skills of those to whom one was so indebted for field instruction and stimulation. One at least learned enough that, with each new revelation of the landscape, came a deep and vital sense of satisfaction – very substantial geographical premium. » (Clark, 1962: 237).

La citation de Th. Saint-Julien, bien qu'on puisse penser qu'elle relève d'un discours de reconstruction après-coup du terrain de la géographie classique (« idiographique »), peut-être informé d'interprétation féministe (l'idée de possession), et bien que l'auteure ne qualifie pas le type d'identité subjective à laquelle elle relie cette expérience de terrain, est aussi intéressante du point de vue de l'historicisation des régimes de connaissance puisque son argumentation en faveur des méthodes quantitatives de la nouvelle géographie tourne autour de la question de l'immersion – une question relationnelle qui concerne autant la science géographique contemporaine que la géographie classique, et dont les conséquences sont, pour la première, haptiques/transitionnelles.

« Saint-Julien : Je me suis à ce moment-là un peu éloignée de la géographie idiographique, et partant de pratiques du terrain, qui étaient des pratiques d'immersion, de possession, presque, des pratiques qui construisaient une forme d'identité de géographe. Je me suis davantage intéressée aux structures de l'espace géographique, à ce qui en fondait les régularités, à ce qui était de la géographie comparative. Je me suis alors trouvée confrontée à une certaine inadéquation de l'entrée par le terrain saisi à l'échelon individuel. Ainsi comprendre le fonctionnement d'une ville et ses dynamiques propres ne pouvait se satisfaire d'une simple immersion dans cette ville, pour totale qu'elle soit. La pratique de 'mon terrain' correspondait, me semblait-il, à la prise en considération de certaines questions, et pas d'autres. Or, je me suis engagée sur des questions qui étaient des questions posées à de plus petites échelles, si vous voulez parler comme les géographes, je me suis moins focalisée sur une ville particulière que sur l'inscription de cette ville dans un système de villes et partant, sur les systèmes des villes eux mêmes, appréhendés à différents échelons géographiques. Les *corpus* de connaissance à construire et à mobiliser, les outils à mettre en œuvre m'éloignaient relativement de ce 'terrain identitaire', de cette familiarité sensible avec certains lieux. » (in Calbérac, 2010: 280 –entretien de T. Saint-Julien avec Y. Calbérac).

Cette question de l'historicisation nous ramène, en effet, au problème que j'évoquais plus tôt à propos du discours de la méthode de la géographie française (cf. 5– 1.1., voir aussi Volvey 2003b₂ ; Calbérac, 2010), à savoir l'absence de réflexion sur ce qui unit et différencie les aspects méthodologiques des matrices disciplinaires en géographie par dessus les crises (par exemple, nouvelle géographie contre géographie classique) avérées ou mises en scène, et dont le terrain a été un opérateur et un indicateur important. Il rejoint la question de l'historicisation de la relationnalité en art, formes de pratiques artistiques et esthétiques qui selon Bourriaud (2001) caractérisent l'art depuis les années 1990, alors que, pour ma part, j'en vois les éléments dans le land art des années 1960-70 (cf. Chapitre 4– 3.1.).

Troisième biais, j'ai explicité plus haut les raisons et les limites de ma distinction entre une géographie anglophone (discours de la méthode qui configure la pratique de la méthode) et une géographie francophone (pratique de la méthode sans prégnance du discours), tandis que je n'opère pas une telle distinction pour l'art contemporain (land art, art relationnel) que je traite de manière indifférenciée des Etats-Unis à l'Europe en passant par l'Afrique du Sud. Cette question renvoie à des thématiques étudiées en histoire de l'art notamment, la question des centres et des périphéries artistiques, celle de la diffusion des écoles ou des courants artistiques, sur lesquelles, à propos des pratiques artistiques que je travaille (notamment la

distinction entre Land Art états-unien et Land Art européen), je n'ai pas d'information. Là aussi, l'aplanissement du biais peut faire l'objet de recherches ultérieures, dans le cadre de contrats de recherche pluridisciplinaires.

Quatrième biais, pour ce qui concerne l'art, je me suis occupée essentiellement de l'art plastique et visuel, alors que je mobilise aussi à titre d'accroche et d'exemple, un texte de Gracq, et que des expériences comme le *Livre Blanc. Récit avec cartes* de L. Vasset, par exemple, montre que le savoir spatial fondé sur l'association de deux pratiques terrain/lecture de carte, voire terrain/cartographie, se développe aussi dans l'écriture littéraire. C'était, par exemple, l'un des axes de réflexion développés par J.-L. Tissier au Géo'rizon « Géographie et arts » de 2008²¹⁵, où il représentait la littérature. La justification de ma référence à *La forme d'une ville* (cf. Chapitre 1– 2.1. et Chapitre 2– 2.2.), est contenue d'une part, dans le fait que Gracq est un écrivain géographe de formation et que, comme le montre J.-L. Tissier (mais aussi Y. Lacoste dans un article sur *Le rivage des Syrtes* publié dans un numéro d'Hérodote en 1987), sa pratique de terrain géographique est en jeu dans son écriture littéraire, et d'autre part, du fait du parallélisme de son projet éagogéographique avec le mien dans ces chapitres. La raison de cette centration exclusive de ma réflexion sur les pratiques et formes de l'art plastique et de l'art visuel est liée à mon intérêt pour la pratique graphique (c'est d'ailleurs elle qui investit les textes littéraires dont parle J.-L. Tissier), c'est-à-dire à mon intérêt pour l'association de la pratique de terrain, comprise comme faire avec l'espace, à une pratique figurative mobilisant un langage spatial. Cette focalisation est en accord avec les avancées théoriques de la transitionnalité sur les formes primaires de la créativité, même si dans le *Corps de l'œuvre* (Anzieu, 1981), c'est bien à l'étude transitionnelle de textes, qu'Anzieu s'attache.

Quels sont les savoirs spatiaux communs à la géographie de terrain actuelle et à l'art contemporain, qui permettent de valider un régime haptique ou transitionnel de connaissance commun à ces deux pratiques de créativité et de ré-interroger la ligne de démarcation entre science et art non plus uniquement du point de vue de la méthode, mais du point de vue de ce que la méthode construit, à partir des matériaux haptiques ou transitionnels, en tant que savoir et comme représentation de celui-ci ? De manière paradoxale, les géographes féministes anglophones ainsi que ceux engagés dans le courant de l'*emotional geograpy* ont plutôt travaillé l'objet du régime scopique de la géographie masculiniste, qu'ils/elles avaient combattu, le paysage. Cet objet avait, par ailleurs, une histoire en phénoménologie et dans le courant de la géographie humaniste, à laquelle ils/elles se rattachent –phénoménologie dans laquelle s'inscrit nous l'avons vu la transitionnalité. Par conséquent, ils/elles ont tenté de redéfinir le paysage à partir de l'expérience haptique, comme « *sense of place* ».

« Engaging with psychotherapeutic methodologies has proved highly productive in facilitating adults to connect with and articulate their perception of landscape. (...) I draw on D. W. Winnicott's theory of 'potential space', as location of culture, to develop a methodology that focuses on sensory experience, in particular tactile. In this way participants were facilitated to access early regressed spaces whilst staying connected with present experience. Reporting on a series of practical workshops, used alongside in-depth interviewing techniques, I show it is possible to examine the complex conscious and unconscious relationships at different sensory levels between Self and landscape. » (Bingley, 2003: 329).

²¹⁵ Titre de son intervention : « Lire en géographe : quand la géographie investit la littérature (et l'inverse) ».

Bingley (2003) met en place une double méthodologie de travail : le modelage de formes yeux fermés dans un bac à sable qu'elle transpose de l'art thérapie (peut-être aussi la pratique du médium malléable de Milner) et des entretiens *in-depth* qu'elle emprunte aux méthodes qualitatives féministes, au sein d'un cadre qu'elle travaille comme un *holding* (technique de l'empathie), afin de produire un matériau de recherche non verbal (haptique), qu'elle qualifie de « 'in touch' with the land » –*ibid.*: 330) et verbal (*narrative*). Sa méthodologie est donc transitionnelle à de multiples niveaux relationnels et performatifs – bien que si elle précise le protocole de holding qu'elle met en place, elle ne clarifie pas en revanche les fondements théoriques de la technique tactile qu'elle mobilise–, et vise la production d'un matériau archaïque inconscient : « I wished to work with people in such a way that avoided emphasis on the visual sense, and instead focused on the tactile. (...) The effect of the visual can tend towards a 'distancing' from physical contact with the surroundings (...). This effect can prevent access to early experience (...) and of unconscious associations and feelings which lie beyond our conscious awareness. » (*ibid.*: 334). Elle conclut en deux temps :

« The language used in feedback was markedly rich and sensual, which supports my contention that, by bringing attention to the tactile (...) people had accessed a rich vein of sensual connection with the landscape. (...) I would suggest that touch, when used as a means of enlarging conscious sensory awareness of landscape, goes further than merely 'confirming materiality'. [plus loin] With few exceptions geographic enquiry into perception of landscape tends to rely on predominantly visual perception and cognitive reflexion, even when attempting to engage with people's everyday 'lived experience'. Yet, everyday perception of place/landscape is multifaceted: a 'whole sensory experience' (...). » (*ibid.*: 337 et 343).

Et elle évoque, en particulier, le cas d'une des douze participantes : « However, the model-making did act as a powerful medium through which she could manifest a 3D image of her sense of place. » (*ibid.*: 338). On observe donc une contradiction entre le dispositif, les données produites et l'objet travaillé et représenté dans le texte, puisqu'il s'agit de travailler sur le paysage mais en bannissant la faculté de voir et en faisant surgir via l'appréhension tactile des expériences archaïques, c'est-à-dire ici des expériences correspondant à la phase anaclitique ou fusionnelle. D'ailleurs, tout au long du texte les expressions « sense of place », « everyday lived experience » qui se substituent à « landscape » montrent que l'objet d'investigation ne peut être la relation paysagère au lieu –relation qui suppose le dépassement de l'état anaclitique, voire de l'état transitionnel. Le psychanalyste J. Guillaumin (1975) propose, de son côté, une analyse winnicottienne de l'objet paysage des géographes (il fait référence directement à la géographie classique, vidalienne), en s'appuyant non pas sur la tactilité, mais au contraire sur la gestion de la distance par le regard et sur l'expérience du miroir faite par le nourrisson dans le regard de la mère. Il explique que l'expérience anaclitique liée au *holding*, introjectée sous la forme de l'environnement intérieur, est, après l'expérience du miroir, projetée par l'enfant dans le monde environnant, de plus en plus loin au fur et à mesure qu'augmente sa maîtrise psychique de la distance par rapport à l'objet d'attachement. L'horizon devenant ce sur quoi s'appuie au plus loin l'expérience originelle de l'enveloppement archaïque projetée dans le monde. Le paysage marque donc l'entrée de l'enfant dans l'état culturel, postérieur au décollement par voie de déplacement (oculaire, moteur, etc.) –ce qui correspond bien à son invention historique. Il est donc un objet scopique.

De son côté, le philosophe français J.-J. Wunenburger (1996: 399) retourne l'approche transitionnelle sur l'expérience de terrain du sujet-cherchant, le/la géographe, pour interroger la « constitution du savoir géographique » même. Il se demande : « ne trouve-t-elle pas ses

conditions de possibilité dans un atlas intérieur au sujet, dans une spatialité psychique, qui préfigure le monde externe et sert donc, en un sens, de forme *a priori* de la représentation objective ? ». Il rapporte, par ailleurs, le « vouloir connaître l'espace extérieur » par le truchement d'une « attitude empirique » à une « pulsion topophile ». Il fait donc d'une spatialité psychique –produit de type figuratif d'expériences archaïques– un modèle organisateur du savoir géographique et, du terrain (*fieldwork*), non seulement un champ pour l'application de celle-ci à la réalité extérieure dans un projet cognitif, mais l'objet d'une pulsion, mettant en avant une « prédisposition (...) psychogéographique », chez le géographe. Il fait donc du terrain le lieu d'une expérience transitionnelle où les symbolisations primaires du Moi sont mobilisées pour devenir des schèmes organisateurs de l'expérience géographique, et construites en des objets géographiques dans le discours scientifique. Cependant, ne connaissant pas les développements français de la transitionnalité (la pulsion d'attachement et la tendance au rétablissement périodique de la position anaclitique, l'hapticité et son rôle dans la constitution des figurations du Moi-peau), il cherche à construire son modèle transitionnel de terrain autour de la scopacité et rate la dimension relationnelle et performative du terrain transitionnel. Ces tentatives d'intégration de l'objet paysage dans la géographie relationnelle et performative ne me paraissent pas être les plus fructueuses. Les artistes comme les géographes, engagés dans ces pratiques dont j'ai montré leurs rapports à la transitionnalité, construisent, entre spatialité anaclitique (liée aux agir du contact fusionnel) et spatialité transitionnelle (liée aux agir porteurs du décollement psychique), des savoirs spatiaux d'un autre type.

La partie 5– 2. a permis de montrer la tension actuelle (ironique ou sérieuse) des arts contemporains vers la production de savoirs sur des lieux à partir d'un faire avec les lieux mis au principe du fonctionnement de leur relationnalité comme méthode. J'ai montré avec les exemples de R. Perray, de La Luna et de Christo et Jeanne-Claude (cf. 5– 3.2.) l'importance de la question territoriale et/ou frontalière dans cet art contemporain, à l'échelle individuelle de l'artiste, comme à l'échelle collective dans les œuvres participatives. J'ai aussi montré comment la forme artistique, processuelle ou concrétisée en une forme finale, constituait le régime de visibilité de cette problématique territoriale et/ou frontalière. Les exemples, traités plus tôt dans cet ouvrage dans un autre souci argumentatif, exemples de *Tagfish* du collectif Berlin, de *From/To* de Fareed Armaly (cf. Chapitre 4– 3.2.) articulent aussi le *modus operandi* relationnel et la forme artistique cartographique, son régime de visibilité.

« Basés sur l'exploration de divers fragments du monde, à l'écoute de ses habitants, les *plans de situation* dessinent des géographies subjectives via la parole des autres. Sous des formes variées (conférence, livre, vidéo, exposition...), ils tentent d'ouvrir les récits de situations individuelles et locales sur des questionnements plus vastes concernant nos tentatives de nous orienter, de peupler l'espace, d'y chercher un chemin. » (Extrait Till Roeskens. Source : <http://documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro1.html>).

Je reviens un instant sur le travail de Till Roeskens. Ses *Plans de situation* fonctionnent sur la mise en œuvre documentaire multimédia de matériaux rapportés d'enquêtes de terrain (entretiens et observations) et traitent de questions géographiques : de l'appropriation privative du sol public (*Plan de situation #4 No man's land* –cf. Chapitre 4– 3.2.), du rapport entre loi sur l'usage du sol et usage illégal du sol par les populations aux fins d'habiter (*Plan de situation #5 Cabanisation*, Sète 2006-2009), de la frontière étatique et géostratégique (*Plan de situation #3, Fronteres*, Collioure 2004-2006), etc. La forme artistique

devient alors la construction et la représentation de ce savoir géographique levé dans un faire avec l'espace, une forme souvent (et de plus en plus souvent) cartographique, celle-ci alliant le langage spatial au propos spatial et permettant l'assemblage ou venant soutenir la narration du rapport au lieu. Dans *Vidéocartographies, Aïda, Palestine, 2009*, il fait réaliser des cartes mentales à des réfugiés du camp qui racontent une expérience frontalière et il les monte dans un film qui associe le récit et le dessin cartographique. En géographie, la tendance est aussi aux objets scientifiques associés à la question de l'identité : le territoire, l'habiter, mais aussi la limite et ses déclinaisons (la frontière, le front, la discontinuité). Il y a par conséquent une conjonction entre le propos et les objets de l'art, de la géographie et de la psychanalyse transitionnelle.

« Ainsi une tâche urgente, psychologiquement et socialement, me semble-t-elle être de reconstruire des limites de se redonner des frontières, de se reconnaître des territoires habitables et vivables –limites, frontières à la fois qui instituent des différences et qui permettent des échanges entre les régions (du psychisme, du savoir, de la société, de l'humanité) ainsi délimitées. » (Anzieu, 1995: 30 –déjà cité cf. 5– 3.1.).

L'art contemporain relationnel et la géographie contemporaine apparaissent bien comme des disciplines transitionnelles dont les savoirs spatiaux sont construits dans une méthodologie spatiale apparentée, auxquels la transitionnalité confère une signification psychique. Dans cette perspective, il me paraît nécessaire de ré-élaborer la question de l'identité dont il est question ici, puisque s'il s'agit aussi d'identité sociale, il nous faut dorénavant penser la manière dont celle-ci s'accorde à la question de l'identité narcissique qui est au cœur de la problématique transitionnelle et des pratiques relationnelles étudiées en art et en géographie (cf. 5– 3.3. et 5– 3.3.). Cette réélaboration interroge de manière critique le programme politique de la géographie anglophone –celui qu'elle a conduit avec les méthodes du terrain qualitatif–, pour reconsidérer à partir de la dimension politique du *care*, la question politique du territoire. C'est la voie qu'ont empruntée les pratiques artistiques contemporaines qui, dans une relationnalité et une performativité dont le principe est spatial, construisent non seulement du savoir spatial, mais placent ce savoir au fondement de formes vivantes de démocratisation du politique (cf. 5– 3.2.) –c'est celle qui est visée par les politiques de la ville créative quand elles font injonction aux artistes d'animer les lieux pour créer de multiples formes de médiations (cf. Chapitre 4– 2.1.), mais qui en mettant l'espace avant pour qu'une action s'y déploie au lieu de le reconnaître au principe de l'action artistique ratent leur prétendu objectif. L'articulation du savoir et du pouvoir de gouverner la réalité doit être pensée au niveau de cette radicalité de la question spatiale, quand celle-ci est mise en jeu dans et engagée par les faire avec l'espace/le lieu sur un mode transitionnel.

Cependant, l'établissement d'un régime haptique ou transitionnel de connaissance, au-delà des biais développés précédemment, me semble devoir être consolidé par les points suivants qui forment l'origine d'autant d'axes de réflexion à venir –d'axes de réflexion excitants. Avant tout, l'articulation de l'identité subjective narcissique à quelque chose qui serait son prolongement ou son équivalent collectif (une sorte de « *we-identity* » narcissique). Dans le champ de la transitionnalité, les textes de R. Kaës (2007, 2009), qui portent sur les dynamiques intersubjectives inconscientes (liens intersubjectifs, alliances inconscientes, espaces psychiques collectivement partagés) qui soutiennent ou entravent les phénomènes de créativité individuelle ou collective, me semblent pouvoir apporter des réponses et servir d'appuis à une réflexion étendue sur la relationnalité artistique ou géographique (les

méthodologies de groupe ou les pratiques collaboratives). Mais aussi à supporter un problème qui réside en creux dans cette HDR : la question de la généralisation des intelligibilités dégagées à un niveau individuel.

Je souhaiterais aussi développer mon investigation de la créativité graphique, de sa spatialité, de son rapport au faire avec l'espace du terrain, dans la direction ouverte dans le corpus transitionnel par Tisseron (1995, 1996) –je ne reprendrai pas ici le terme de « raison graphique » popularisé par J. Goody (1979 [1977]), puisque ni la question de la raison, la « domestication du sauvage », ni celle des actes d'écriture et de mise en texte ni celle, enfin, de la représentation d'un énoncé verbal sont ici les horizons de mon propos. Cette compréhension de la situation graphique comme phénomène transitionnel et situation de transfert, concerne en particulier la cartographie (participative ou non), et retrouve l'horizon politique défini plus haut –via le rôle des images dans le développement territorial contemporain (Debarbieux et Lardon, 2003).

Il me faut enfin des outils pour creuser la question épistémologique de la ligne de démarcation entre art et géographie quand les méthodes (terrain, dessin), les données produites et les objets construits se sont rapprochés autour d'un même investissement dans la question spatiale, et que la question de la représentation du savoir entre formes textuelles et formes graphiques tend à se réfléchir d'une discipline à l'autre, à circuler entre les deux disciplines. Enfin, la question de la nécessaire comparaison aux autres disciplines de terrain, l'anthropologie, l'ethnographie ou la sociologie, qui certes n'ont pas le savoir spatial comme horizon, mais dont les faire méthodologiques dans un moment de l'histoire occidentale compris comme transitionnel peuvent être comparativement investigués.

Conclusion

Ce dernier chapitre a achevé, à travers la psychanalyse transitionnelle, la conjonction des problématiques des faire avec l'espace artistiques et géographiques pour poser les bases de géographies transitionnelles qui interrogent le statut épistémologique de chacune de ces formes de créativité. Il est revenu sur l'enjeu identitaire du terrain et a discuté de manière critique les contradictions et limites de la proposition politique de la géographie féministe anglophone. A partir de corpus en art et en géographie, il a montré les processus de construction ou de consolidation de l'identité narcissique en des situations transitionnelles trouvées/créées avec les pratiques de terrain, le type de données haptiques levées en ses modalités relationnelles et corporelles et les formes de leur élaboration dans les deux disciplines. Il a posé les bases et les outils d'une réflexion sur l'hapticité en géographie, à fleur du sujet-cherchant-avec-l'espace. Il a repris la question politique de ce type de pratiques et expériences méthodologiques à partir du modèle du *care*. Enfin, il a ouvert des perspectives pour des prochains travaux de recherche.

Conclusion Générale : Transitionnelles géographies

Transitionnelles géographies... Ce titre désigne à la fois un itinéraire scientifique et le parcours personnel qui le sous-tend, le mouvement réflexif qui le rend possible et le principe de symétrie qui le guide, l'interdisciplinarité et l'inter-culturalité ici au travail à travers un passage continu de frontières qui devient le sujet du texte, la théorie psychanalytique qui soutient et fait tenir l'ensemble, et l'effort d'une géographie qui se saisit de phénomènes spatiaux pour, les plaçant dans son champ, participer à leur émergence disciplinaire et en proposer une intelligibilité géographique. Il désigne ces circulations, ces va-et-vient, ces nidations temporaires, et, finalement, ces installations d'une créativité scientifique dont l'HDR est ici la forme de lisibilité. Pour la couturière que je suis et l'artiste textile que j'ai été, la figure du patchwork est celle qui représente le plus adéquatement me semble-t-il le rapport entre la forme d'écriture, le projet et le contenu de ce texte : fabrique historiquement associée à la conquête spatiale pionnière (*quilt*) ; icône de l'américanité (Chouard, 2001) interprétée, discutée et extrapolée en modèle de spatialité (l'espace lisse) par Deleuze et Guattari (1980) ; mode d'assemblage de la multiplicité par entrelacement non pas de fils mais de pièces hétérogènes ; production d'étendue selon un principe d'extension multidirectionnelle, non hiérarchique, a-centrée, potentiellement infinie, mais organisée autour de motifs dont la récurrence crée une cohérence rythmique interne, des trajets et des modules ; médium malléable d'un faire collectif (*quilting parties*) qui raccorde ensemble et recycle des artéfacts extraits de mondes différents et parfois lointains ; objet concret qui réalise sur un mode analogique une synthèse spatiale temporaire des processus que le *quilting* accompagne (conquête, mise en valeur du territoire, sociabilité, vie quotidienne) d'une part, en une seconde peau commune qui soutient le vivre partagé du collectif et, d'autre part, en une cartographie de l'appropriation du sol le long des trajets dont procède ce collectif²¹⁶ ; objet à fonction de *care* produit par des femmes entre lesquelles circulent une parole qui s'origine dans l'hapticité (un toucher avec le tissu, une empathie) et règle le gouvernement de la réalité partagée.

Cette intrication ouverte et orientée s'organise en 3 tomes et 5 chapitres qui se répondent les uns les autres, les chapitres de l'itinéraire, notamment le chapitre 2, posant les bases théoriques de la proposition scientifique. Le tome 1 construit l'itinéraire et pose, à partir d'une méthode réflexive aux outils psychanalytiques, le rapport entre narcissisme et créativité. Le tome 2 présente une sélection d'écrits. Le tome 3 développe ma proposition scientifique vers l'idée, discutée en fin de volume, d'un régime haptique de connaissance commun à certaines formes d'art contemporain et à la géographie contemporaine. Ce texte développe un point de vue disciplinaire autour de questions spatiales en art et en géographie et à l'intersection de l'art et de la géographie, mais il est aussi profondément interdisciplinaire. En introduisant des va-et-vient entre les questions et les corpus empiriques et théoriques ou interprétatifs, en identifiant et en travaillant des points de correspondance et d'articulation entre les disciplines, l'interdisciplinarité devient la cheville ouvrière des

²¹⁶ Les *quilts* prennent souvent le nom des parcours (*trails*) qu'ils représentent, les *trails quilts* forment l'un des types de quilt le plus répandu. « Conformément à la migration, à son degré d'affinité avec le nomadisme, le patchwork prendra non seulement des noms de trajet, mais « représentera » des trajets, sera inséparable de la vitesse et du mouvement dans un espace ouvert. » (Deleuze et Guattari, 1980: 595-596).

multiples intelligibilités proposées ici. Si la méthode empirique et la question spatiale sont bien inscrites dans la tradition disciplinaire de départ, la géographie, les corpus théoriques en géographie, en esthétique, critique et histoire de l'art, en psychanalyse se font tour à tour champs ou outils de la construction de la proposition scientifique. Par exemple, si la psychanalyse transitionnelle (Winnicott, 1975 ; Anzieu, 1995 ; Tisseron, 1995 ; Roussillon, 1995a) est bien la colonne vertébrale de ce travail sur la créativité artistique et scientifique contemporaine, elle est aussi le lieu d'une réflexion géographique sur la dimension spatiale des phénomènes transitionnels, afin de faire de cet ensemble théorique et conceptuel un outil interprétatif opératoire.

Ce texte relève d'une géographie culturelle à plusieurs titres (Annales de géographie, 2008), au sens où il relève d'une approche culturelle *–i.e.* comme accès aux dimensions idéelles signifiantes de ce qui se passe et se construit *avec* l'espace pour les individus, les collectifs sociaux et les sujets–, où il fait du culturel son champ d'étude *–i.e.* les phénomènes culturels de créativité en art et en géographie– et comme perspective dans ce champ *–i.e.* les objets culturels (objets ou formes artistiques, objets scientifiques) sont placés dans la perspective des manières de faire « avec » l'espace. Ce texte développe une perspective scientifique inscrite dans le post-modernisme, il travaille résolument sur le versant subjectif de la science et interroge le projet cognitif du sujet-chercheur (artiste, géographe) aux prises avec la question de son identité, ici dans sa dimension inconsciente, il s'attache à la question des conditions inconscientes de la créativité (scientifique et artistique) et place dans cette perspective le projet cognitif et les savoirs produits, il interroge la ligne de démarcation épistémologique entre activités culturelles distinctes. Portant principalement sur les méthodes de production des savoirs spatiaux, il s'inscrit aussi dans le constructivisme réaliste, qui affirme qu'il n'y a pas de réel en soi, mais une réalité construite dans des contextes d'action, au sein de projets aux motifs multiples, labiles et entrelacés, et que la science est « avec tous les autres discours, un des instruments possibles de la stabilisation » (Lussault, 2003a : 40) et de l'ordonnement du monde, discours qui permettent aux acteurs l'ajustement des contextes et de l'action. Centré sur le faire avec l'espace des artistes et des géographes, il développe surtout un point de vue esthétique sur la pratique et sur les formes qui en découlent, en s'attachant aux actes de faire dans leurs dimensions motrices, émotionnelles et affectives.

Enfin, ce texte dialogue de manière critique avec la géographie anglophone, et en particulier avec la géographie féministe contemporaine anglophone, dont les textes font ici corpus d'étude. Cette étude critique porte sur la réforme des méthodologies de terrain dans la géographie féministe et qualitative, le projet politique que celle-ci conduit à travers cette réforme, et la question de la définition de l'identité subjective. Elle porte aussi sur la question des interprétations non représentationnelles de l'art.

Sur le terrain de la créativité artistique et scientifique... Le terrain est ici objet et méthode d'une réflexion sur la créativité artistique et géographique, sur ce qu'elles ont aujourd'hui en partage et qui bouscule la ligne de démarcation épistémologique entre art et science. La production de savoir spatiaux –qui n'est pas, pour l'art, représentation de paysages en des tableaux–, dans un engagement en actes avec l'espace et à partir de formes non distanciées de mise en rapport. Du côté de l'art, après avoir composé un état de l'art inédit sur les pensées géographiques contemporaines de l'art, le texte met en évidence la part de la pratique de terrain dans certaines formes de l'art contemporain, et fait du Land Art, de

ses stratégies spatiales, la matrice historique de l'art comme manière de faire avec les lieux et méthode de production de savoir spatial. Il suit l'évolution de cette matrice dans les formes relationnelles (Bourriaud, 2001) et contextuelles (Ardenne, 2002) de l'art actuel pour y reconnaître, à travers des études de cas, l'efficacité de ce principe spatial. Il montre le processus scientifique en cours de l'art relationnel qui ne vise pas le beau dans l'acte de représentation et à travers la forme artistique, mais qui vise le savoir dans le faire avec le lieu et à travers la forme artistique, pour le placer au fondement du politique. Ces manières de faire et ces formes artistiques montrent la radicalité du principe spatial, le tournant spatial des arts contemporains et l'importance pour la géographie de s'en saisir.

Du côté de la géographie, le texte rend compte du projet épistémologique et, en vrai, politique, de la géographie féministe anglophone, pour mettre au jour les formes relationnelles et performatives du terrain dans la géographie qualitative post-moderniste et constructiviste. Il met en évidence la contradiction entre les visées politiques (construction de l'identité sociale) et le modèle du psychothérapeutique du *care* choisi, explicitement ou implicitement, pour fonder et redéployer la méthodologie d'abord féministe puis qualitative en général. Il met en évidence les limites imposées par les géographes féministes dans la méthode réflexive (l'objectivation post-moderniste et constructiviste) et dans l'approche symétrique du sujet-cherchant, limites à une investigation critique des conséquences du développement méthodologique du modèle et, partant, à une analyse critique de son rapport au projet politique qu'il sous-tend. S'appuyant sur des entretiens conduits avec des géographes français sur leur pratique de terrain, il montre que l'identité sociale n'est pas au cœur de ce que le/la chercheur-e construit de lui-même, mais plutôt l'identité narcissique.

A l'intersection de l'art et de la géographie, sur les fondements du développement de méthodologies du terrain comparables et du développement de projets cognitifs visant l'espace et la spatialité, le texte reconstruit la perspective cognitive et secondairement politique du terrain fondé sur le modèle du *care* dans l'hypothèse d'un régime haptique ou transitionnel de connaissance, commun à l'art et à la géographie.

Ce texte d'HDR s'appuie sur mes écrits antérieurs mais conjoint bien au-delà leurs perspectives respectives, en articulant de manière plus serrée et approfondie les problématiques, en exposant et utilisant plus systématiquement les outils méthodologiques et théoriques, en développant un matériau empirique, en art comme en géographie, soit inédit soit étendu et en posant les éléments d'argumentation de ma proposition scientifique. Il ouvre des perspectives et fait des propositions aussi bien en géographie, qu'en esthétique et histoire de l'art, qu'en psychanalyse transitionnelle. Le 3^{ème} tome, organisé en deux chapitres, présente presque deux inédits. Le premier sur l'art contemporain, effectue un travail de positionnement de ma proposition scientifique par rapport à l'esthétique, mais surtout par rapport à la géographie de l'art qui émerge aujourd'hui, assurant une mise au point sur l'état de l'art en géographie aujourd'hui. Ce chapitre est alors partie prenante du suivant, dans lequel les éléments de ma proposition sont repris pour participer à la construction de l'idée d'une créativité transitionnelle en art et en géographie. Cependant, ma réflexion est encore au travail sur de nombreux points, exposés à la fin du chapitre 5, aussi bien du côté de la théorie, que de l'épistémologie, que de l'empirie, mais cette ouverture est aussi celle d'une envie de poursuivre à travers des collaborations internes à ma discipline ou à l'extérieur de celle-ci, dont certaines, déjà existantes, sont présentées dans le texte.

Références

1– Bibliographie

- ABRAM J. (2005), « Squiggles, clowns et soleils : réflexions sur le concept winnicottien de ‘violation du *self*’ », in *Filigrane*, 14 : 1, pp. 55-70.
- AITKEN S.C. (2001a), « Playing with children: Immediacy was their cry », in *The Geographical Review*, 91 : 1-2, pp. 496-508.
- AITKEN S.C. (2001b), « Shared lives: interviewing couples, playing with their children », in M. Limb et C. Dwyer (éd.), *Qualitatives Methodologies for Geographers*, Londres : Arnold, pp. 73-86.
- AITKEN S.C. et HERMAN T. (1997), « Gender, Power and Crib Geography: transitional spaces and potential places », in *Gender, Place and Culture: a Journal of Feminist Geography*, 4 : 1, pp. 63-88.
- ALECHINSKY, BUTOR M. et SICARD M. (1984), *Alechinsky, Encres et Peintures 1981-1984, 1984. Frontières et bordures*, Catalogue de l'exposition, Abbaye de Sénanque, Gordes, du 22 mai au 3 septembre 1984, Paris : Editions Galilée.
- ALVES M. T. (2012), *El regreso de un lago / The return of a lake*, Cologne : Der Buchhandlung Walther König.
- AMBROSINO Ch. (2007), « La monstration de la ville contemporaine. L'exemple d'Hoxton à Londres et du mouvement *Young British Artists* dans les années 1990 », in *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, (« Spatialités de l'art »), 33 : 129-130, pp. 97-109.
- AMBROSINO Ch. (2008), « Du quartier d'artistes au cluster culturel, perspective londonienne », Actes du colloque *Arts et Territoires : Vers une nouvelle économie culturelle ?*, 76^{ème} congrès de l'ACFAS, Québec, 6-7 mai 2008. URL : chairefernanddumont.ucs.inrs.ca/Mai2008/Ambrosino.pdf. [Dernier accès le 15/02/2011].
- ANDERSEN L. (2010), « Magic Light, Silver City: the business of culture in Broken Hill », in *Australian Geographer*, 41 : 1, pp. 71-85.
- ANNALES DE GEOGRAPHIE (2008), *Où en est la géographie culturelle ?* (numéro thématique), P. Claval et J.-F. Staszak (éd.), 2-3 : 660-661.
- ANNALES DE GEOGRAPHIE (2012 –à paraître), *Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographique* (numéro thématique), A. Volvey, Y. Calbérac et M. Houssay-Holzschuch (éd.), 687-688 : 5.
- ANONYME (1986), « La chasse de la famille K », in *Strates*, pp. 45-47 [Texte circulant dans les années 1970-75].
- ANTONIOLI M. (2004), *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris : L'Harmattan.
- ANZIEU D. (1956), « Intervention au *Discours* de Lacan, (26 septembre 1956) », *La Psychanalyse* (Actes du Congrès de Rome), 1, pp. 228-231. URL :

<http://www.psychanalyse.lu/articles/AnzieuIntervention.htm>. [Dernier accès le 25/11/2011].

- ANZIEU D. (1974), « Le Moi-peau », in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 9, pp. 190-201.
- ANZIEU D. (1979), *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent*, Paris : PUF.
- ANZIEU D. (1981), *Le corps de l'œuvre*, Paris : Gallimard.
- ANZIEU D. (1995), *Le Moi-peau*, Paris : Dunod.
- ANZIEU D. (1997), « La démarche de l'analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle (avec des commentaires sur l'observation de la cure de Mme Oggi) », in Kaës R. *et al.*, *Crise, rupture et dépassement*, Paris : Dunod, pp. 186–221.
- ANZIEU D. et MARTIN J.-Y. (2007 [1968]), *La dynamique des groupes restreints*, Paris : PUF. [1^{ère} édition, 1968].
- ARDAILLON E. (1901), « Les principes de la géographie moderne », in *Bulletin de la société des géographes de Lille*, 35, pp. 269-290.
- ARDENNE P. (2002), *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion.
- AUBOURG F. (2005), « Winnicott et la créativité », in *Filigrane*, 14 : 1, pp. 18-32.
- AUSTRALIAN GEOGRAPHER (THE) (2010), *Creativity in 'peripheral' places: Redefining the creative industries* (numéro thématique), C. Gibson (éd.), 41 : 1.
- AVENTIN C. (2007), « Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public », in *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, (« Spatialités de l'art »), 33 : 129-130, pp. 175-182.
- AVIS H. (2002), « Whose voice is that ? Making space for subjectivities in interviews », in Bondi L. et al. *Subjectivities, knowledges, and feminist geographies. The subjects and ethics of social research*, Lanham, Boulder, New York, Oxford : Rowman & littlefield Publ. Inc, pp. 199-207
- BAKER E. (1976), « Artworks on the land », in *Art in America*, (« American Landscape Issue »), pp. 92-96.
- BALIBAR E., CASSIN B. et de LIBERA A. (2004), « Sujet », in B. Cassin (éd.) *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris : Seuil / Le Robert, pp. 1233–1254.
- BARIDON L. (2011), *Un atlas imaginaire. Cartes allégoriques et satiriques*, Paris : Citadelles & Mazenod.
- BARON C. (2011), « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », in LHT [revue en ligne], 8, Dossier, publié le 16 mai 2011. URL : <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=221>.
- BARTHE F. et HANCOCK C. (éd.) (2005), *Le genre. Constructions spatiales et culturelles*, in *Géographie et Cultures*, 54, Paris : L'Harmattan.
- BATAILLON C. (1999), *Pour La géographie*, Flammarion.
- BAUELLE G., ROBIC M.-C. et OZOUF-MARIGNIER M.-V. (éd.) (2001), *Géographes en pratiques (1870-1945), Le terrain, le livre, la cité*, Rennes : PUR.

- BEARDSLEY J. (1984), *Earthwork and Beyond. Contemporary art in the Landscape*, New York : Abbeville Press Publisher.
- BEAUDE B. (2011), « Pérégrinations d'un terrain sans territoire », in *Carnets de géographes* [revue en ligne], rubrique *Carnets de terrain*, 2. URL : http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_terrain/terrain_02_05_Beaude.php. [Dernier accès le 17/09/2012].
- BECKER H. (1988 [1982]), *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion. [1^{ère} édition, 1982].
- BEDFORD T. et BURGESS J. (2001), « The focus group expérience », in M. Limb et C. Dwyer (éd.), *Qualitative Methodologies for Geographers*, Londres : Arnold, pp. 121-135.
- BEEREN W. A. L. (1971), « From Exhibition to Activity » (introduction), *Sonsbeek 71*, Catalogue de l'exposition, 19 juin–15 août 1971, Arnhem, 1971. URL : <http://www.experimentalvcenter.org/sonsbeek-71-introduction-and-statements-artists>. [Dernier accès le 15/02/2011].
- BENNETT D. (2010), « Creative Migration: a Western Australian case study of creative artists », in *Australian Geographer*, 41 : 1, pp. 117-128.
- BERNARDINI A., PERRAY R. et LHERMITTE S. (2004), *Traverser la ville*, Catalogue de l'exposition *Traverser la ville*, année 2004, à Espace Croisé, Centre d'art contemporain de la Condition Publique, Roubaix.
- BERQUE A. (1992), « Paysage », in R. Brunet, R. Ferras, H. Théry (éd.), *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Montpellier-Paris : Reclus-La Documentation Française, pp. 337-340.
- BERQUE A. (1994), « Introduction », in A. Berque (éd.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel : Champ Vallon.
- BERQUE A. (1999), « Géogrammes. Pour une ontologie des faits géographiques », in *L'espace géographique*, 28 : 2, pp. 320-326.
- BERQUE A. (2000), *Ecumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris : Belin.
- BERQUE A. (2003), « Lieu », in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris : Belin, pp. 555–556.
- BESSE J.-M. (1992), « Entre modernité et postmodernité : la représentation paysagère de la nature », in Robic M.-C. (éd.), *Du milieu à l'environnement*, Paris : Edition Economica, pp. 89-121.
- BIANCHINI F. (1993), « Remaking European cities: the role of cultural policies », in F. Bianchini et M. Parkinson (éd.), *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience*, Manchester : Manchester University Press, pp. 1–19.
- BINGLEY A. (2002), « Research Ethics in Practice », in L. Bondi *et al.*, *Subjectivities, Knowledges, and Feminist Geographies. The Subjects and Ethics of Social Research*, Oxford : Rowman and Littlefield Publ., pp. 208-22.
- BINGLEY A. (2012), « Touching space in hurt and healing: exploring experiences of illness and recovery through tactile art », in M. Paterson et M. Dodge (éd.), *Touching Space, Placing Touch*, Londres : Ashgate Publishing, pp. 71-88.

- BINNS L. (2005), « Capitalising on culture : an evaluation of culture-led urban régénération », in *Futures Academy*, Dublin : Dublin Institute of Technology.
- BISET S. (2007), « L'art, espace potentiel de sociabilité. Sur les agents relationnels de l'art à l'heure de l'asepsie autoproclamée », in E. van Essche (éd.), *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles : La lettre volée, pp. 69-79.
- BLANC N. (2009), *Vers une esthétique environnementale*, Paris : éd. Quae.
- BLANC-PAMARD Ch. (éd.) (1991), *Histoires de géographes*, Paris : Editions du CNRS.
- BLIDON M. (2012 –à paraître), « Géographie de la sexualité ou sexualité du géographe ? Quelques leçons autour d'une injonction », in *Annales de géographie*, (« Terrains de je. (Du) sujet (au) géographique »), 687-688 : 5.
- BOISSIERE A. (2010), « Illusion artistique et spatialité. Susane K. Langer et Marion Milner », in A. Boissière, V. Fabbri et A. Volvey (éd.), *Spatialité et activité artistique*, Paris : L'Harmattan, pp. 134-152.
- BOISSIERE A. et VOLVEY A. (2010), « Introduction », in A. Boissière, V. Fabbri et A. Volvey (éd.), *Spatialité et activité artistique*, Paris : L'Harmattan, pp. 7-10.
- BOWLBY J. (1978 [1969]), *L'attachement. Attachement et perte*, Paris : PUF. [1^{ère} édition anglaise en 1969].
- BOND A. (1998), « The real and the revealed », in *Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts*, Symposium « Christo and Jeanne-Claude », Stanford, 02 mars 1998.
URL : <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/christo/bond.html>. [Dernier accès le 12/07/2003].
- BONDI L. (1999), « Stages on journeys : some remarks about human geography and psychotherapeutic practice », in *The Professional Geographer*, 51 : 1, pp. 11-24.
- BONDI L. et al. (2002), *Subjectivities, knowledges, and feminist geographies. The subjects and ethics of social research*, Oxford : Rowman et Littlefield Publ.
- BONDI L. (2003a), « Meaning-making and its framing: a response to Stuart Oliver », in *Social and Cultural Geography*, 4 : 3, pp. 323–327.
- BONDI L. (2003b), « Empathy and identification: Conceptual Resources for feminist Fieldwork », in *ACME*, 2 : 1, pp. 64-76.
- BONDI L. (2005), « Making connections and thinking through emotions: between geography and psychotherapy », in *Transactions of the Institute of British Geographers*, 30 : 4, pp. 433–448. URL : <http://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/821>. [Dernier accès le 13/07/2009].
- BONDI L. et FEWELL J. (2003), « 'Unlocking the cage door': the spatiality of counselling », in *Social and cultural geography*, (« Geographies of care: spaces, practices, expériences »), 4 : 4, pp. 527-547.
- BONNAMOUR J. (2000), *Du bonheur d'être géographe*, Fontenay-aux-Roses : ENS Editions.
- BORGES J. L. (1960), « Le Musée », in J. L. Borges, *L'auteur*.

- BOSCO F. J. et HERMAN T. (2010), « Focus group as collaborative research performances », in D. Delyser et al., *Qualitative geography*, Londres : Sage.
- BOUILLON F., FRESIA M. et TALLIO V. (éd.) (2005), *Terrains sensibles, expériences actuelles de l'anthropologie*, Paris : éd. de l'EHESS-CEAF.
- BOULINEAU E. (2001), « Un géographe traceur de frontières : Emmanuel de Martonne et la Roumanie », in *L'Espace géographique*, 4 : 30, pp. 358-369.
- BOURDIN A. (2005), « La 'classe créative' existe-t-elle ? », in *Revue Urbanisme*, (« La Ville Marketing »), 344. URL : <http://www.urbanisme.fr/issue/report.php?code=344>. [Dernier accès le 12/08/2012].
- BOURRIAUD N. (2001), *Esthétique relationnelle*, Paris : Les presses du réel.
- BOUTOUYRIE E. (2007), « L'art urbain comme pensée et pansement de la ville en mouvement : un regard à partir de deux publications aux accents géographiques », in *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, (« Spatialités de l'art »), 33 : 129-130, pp. 199-202.
- BRACHET J. (2012 –à paraître), « Géographie du mouvement, géographie en mouvement. La mobilité comme dimension du terrain dans l'étude des migrations », in, *Annales de Géographie*, (« Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographique »), 687-688 : 5.
- BRATOSIN O. (2007), « Le Baragan : espace géographique dans la littérature roumaine », in *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, (« Spatialités de l'art »), 33 : 129-130, pp. 79-96.
- BRAUN B. (2002), « Colonialism's afterlife: vision and visibility on the Northwest Coast », in *Cultural Geographies*, 9, pp. 202-247.
- BRAYER M.-A. (1995), « Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie », in *Exposé. Revue d'esthétique et d'art contemporain*, (« Pertes d'inscription »), 2, pp. 7-23. [Texte repris dans *Orbis Terrarum : Ways of worldmaking / Cartography and Contemporary art*].
- BRAYER M.-A. (2000), *Orbis Terrarum. Ways of worldmaking / Cartography and contemporary Art*, Catalogue de l'exposition, au Museum Plantin-Moretus and Surrounding du 22 juin au 24 septembre 2000, Gand-Amsterdam, Ludion éd.
- BRENNAN-HORLEY C. (2010), « Multiple Work Sites and City-wide Networks: a topological approach to understanding creative work », in *Australian Geographer*, 41 : 1, pp. 39-56.
- BRIOT M.-O. et HUMBLLOT C. (1980), *Ernest Pignon Ernest. La Peau des murs*, Paris : L'image.
- BRUN J.-P. (2004), *Un sociologue sur les terres du Land Art. Journal de voyages et de recherche 1996-2002*, Paris : L'Harmattan.
- BRUNET R. (1972), « Les nouveaux aspects de la recherche géographique : rupture ou raffinement de la tradition ? », in *L'Espace géographique*, 1 : 2, pp. 73-77.
- BUCI-GLUCKSMANN Ch. (1996), *L'œil cartographique de l'art*, Paris : Editions Galilée.

- BUIRE C. (2012 –à paraître), « Les arts-de-faire du terrain », in *Annales de géographie*, (« Terrains de je. (Du) sujet (au) géographique »), 687-688 : 5.
- BULLETIN DE L'ASSOCIATION DE GEOGRAPHES FRANÇAIS (2007), « Le 'terrain' pour les géographes, hier et aujourd'hui » (numéro thématique), G. Hugonie (éd.), 84 : 4.
- BURINI F. (2012 –à paraître), « Cartographie et participation pour la coopération environnementale: le terrain et la restitution des savoirs traditionnels en Afrique subsaharienne », in *Annales de géographie*, (« Terrains de je. (Du) sujet (au) géographique »), 687-688 : 5.
- CAHN R. (1999), « Un franc-tireur. Entretien avec Raymond Cahn », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris : In press, pp. 161–166.
- CALBERAC Y. (2007), « Terrain d'affrontement : la relecture d'une controverse scientifique (1902-1922) », in *Bulletin de l'Association des Géographes Français*, (« Le 'terrain' pour les géographes, hier et aujourd'hui »), 4, pp. 429-436.
- CALBERAC Y. (2010), *Terrains de géographes, géographes de terrain*, thèse de doctorat sous la direction d'I. Lefort, soutenue le 13 décembre 2010, Université Lumière Lyon 2, Ecole doctorale ED 483 ScSo.
- CANT S. G. et MORRIS N. J. (2006), « Geographies of art and the environment », in *Social and Cultural Geography*, 7 : 6, pp. 857–861.
- CARTIER C. (2007), « Making space for art : the culture debat and the studio arts movement in Hong Kong », in *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, (« Spatialités de l'art »), 33 : 129-130, pp. 111–118.
- CATUNGAL J. P. et LESLIE D. (2009), « Contesting the creative city: Race, Nation, multiculturalism », in *Geoforum*, 40 : 5, pp. 701-704.
- CATUNGAL J. P., LESLIE D. et HII Y. (2009), « Geographies of displacement in creative city: the case of Liberty Village, Toronto », in *Urban Studies*, 46 : 5-6, pp. 1095-1114.
- CAUQUELIN A. (1989), *L'invention du paysage*, Paris, Plon.
- CEFAÏ D. (2003), *L'enquête de terrain*, Paris : La Découverte.
- CEFAÏ D. et AMIRAUX V. (2002), « Les risques du métier. Engagements problématiques en sciences sociales. Partie 1 », in *Cultures et Conflits*, (« Les risques du métier »), 47. URL : <http://www.conflits.org/index829.html>. [Dernier accès le 14/09/2012].
- CHABERT C. (1996), *Didier Anzieu*, Paris : PUF, coll. Psychanalystes d'aujourd'hui.
- CHAMUSSY H. (1997), « Le groupe Dupont ou les enfants du paradigme », in R. Knafo (éd.), *L'état de la géographie. Autoscopie d'une science*, Paris : Belin, pp. 134-144.
- CHANG T. C. (2008), « Art and soul: powerful and powerless art in Singapore », in *Environment and Planning*, 40, pp. 1921–1943.
- CHANG T. C. et LEE W. K. (2003), « Renaissance City Singapore: a study of arts spaces », in *Area*, 35 : 2, pp. 128–141.
- CHÂTELET F., DERRIDA J., FOUCAULT M., LYOTARD J.-F., SERRES M. (1976), *Les politiques de la philosophie*, (Textes réunis par D. Grisoni), Paris : Grasset Fasquelle.

- CHERNOW B. (2002), *XTO + J-C. Christo and Jeanne-Claude, a biography*, New York : Saint Martin's Press.
- CHIVALLON Ch. (1999), « Les pensées postmodernes britanniques ou la quête d'une pensée meilleure », in *Cahiers de géographie du Québec*, 43 : 119, pp. 293-322.
- CHIVALLON Ch. (2003), « Une vision de la géographie sociale et culturelle en France », in *Annales de Géographie*, 112 : 634, pp. 646-657.
- CHIVALLON Ch. (2008), « L'espace, le réel et l'imaginaire : a-t-on encore besoin de la géographie culturelle ? », in *Annales de Géographie*, (« Où en est la géographie culturelle ? »), 2-3 : 660-661, pp. 67-89.
- CHOUARD G. (2001), « L'Amérique comme patchwork », in *Revue française d'études américaines*, 3 : 89, pp. 70-85.
- CHOUVIER B. (2010), « De l'espace psychique à l'espace créateur », in A. Boissière, V. Fabbri et A. Volvey (éd.), *Activité artistique et spatialité*, Paris : Harmattan.
- CLANCIER A. et KALMANOVITCH J. (1999), « Le paradoxe de Winnicott » (introduction), in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris : In press, pp. 39-153.
- CLARK A. H. (1962), « Praemia geographiae: the incidental rewards of a professional career », in *Annals of the Association of American Geographers*, 52 : 3, pp. 229-241.
- CLAVAL P. (1972), « La réflexion théorique en géographie et les méthodes d'analyse, in *L'Espace géographique* », 1 : 2, pp. 7-22.
- CLAVAL P. (1980), *Les Mythes fondateurs des sciences sociales*, Paris : PUF.
- COLLIGNON B. (1996), *Les Inuit : ce qu'ils savent du territoire*, Paris : l'Harmattan.
- COLLIGNON B. (2010), « L'éthique et le terrain », in *L'Information Géographique*, 74 : 1, pp. 63 à 83.
- COLLOT M. (1986), « Points de vue sur la perception des paysages », in *L'Espace géographique*, n°3, pp. 211-217.
- COPANS J. (1998), *L'Enquête ethnologique de terrain*, Paris : Nathan, coll. Université.
- COQUET M. (1993), *Textiles africains*, Paris : Adam Biro.
- CORBEL L. (2008), « Entre cartes et textes : lieux et non-lieux de l'art chez Smithson », in *Textimage* [Revue en ligne], (« Cartes et Plans »), 2. URL : http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/corbell1.htm. [Dernier accès 12/08/2012].
- COSGROVE D. (2008), « Cultural cartography: maps and mapping in cultural geography », in *Annales de Géographie*, (« Où en est la géographie culturelle ? »), 2-3 : 660-661, pp. 159-178.
- COSGROVE D. et DANIELS S. (1988), *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge : Cambridge University Press.
- CRAMPTON A. (2003), « The art of nation-building: (re)presenting political transition at the South African National Gallery », in *Cultural Geographies*, 10, pp. 218-242.

- CRANG M. (2001), « Filed work: making sense of group interviews », in M. Limb and C. Dwyer (éd.), *Qualitatives Methodologies for Geographers*, Londres : Arnold, pp. 215-233.
- CRANG M. (2002), « Qualitative methods: the new orthodoxy », in *Progress in Human Geography*, 26 : 5, p. 647-55.
- CRANG M. (2003), « Qualitative methods: touchy, feely, look-see? », in *Progress in Human Geography*, 27 : 4, pp. 494-504.
- CRANG M. (2005), « Qualitative methods: there is nothing outside the text? », in *Progress in Human Geography*, 29 : 2, pp. 225-233.
- CUPA D. (2000), « La pulsion d'attachement selon Didier Anzieu et la relation de tendresse », in D. Cupa (éd.), *L'attachement. Perspectives actuelles*, Paris : EDK Editions, pp. 97-119.
- CUPPLES J. (2002), « The field as a landscape of desire: sex and sexuality in geographical fieldwork », in *Area*, 34 : 4, pp. 382-390.
- CURTIS A. R. (2010), « Australia's Capital of Jazz? The (re)creation of place, music and community at the Wangaratta Jazz Festival », in *The Australian Geographer*, 41 : 1, pp. 101-116.
- CUSACK T. et BHREATHNACH-LYNCH S. (2003), *Art, Nation and Gender. Ethnic landscapes, myths and mother-figures*, Aldershot : Ashgate.
- D'ALESSANDRO-SCARPARI C. (2010), « Terrains africains, de la dénonciation au militantisme », in *L'Information Géographique*, 74 : 1, pp. 55-62.
- DE ARATANHA R. (1991), « Umbrella Art Unfolds as Massive Project », in *Los Angeles Times*, rubrique « MetroNews », édition du 23 mai 1991. URL : http://articles.latimes.com/1991-07-26/local/me-125_1_environmental-sculpture. [Dernier accès le 21 juin 2001].
- DE FORNEL M., OGIEN A. et QUERE L. (éd.) (2001), *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale*, Colloque de Cerisy, Paris : La Découverte.
- DE SOTO H. (2005), *Les mystères du capital*, Paris : Flammarion.
- DANIELS S. (1993), *Fields of vision: landscape and national identity in England and the United States*, Princeton : Princeton University Press.
- DARCHEN S. et TREMBLAY D.-G. (2008), « La thèse de la 'classe créative' : son incidence sur l'analyse des facteurs d'attraction et de la compétitivité urbaine », in *Interventions économiques*, 37. URL : <http://interventionseconomiques.revues.org/503>. [Dernier accès le 30/07/2012].
- DARDEL E. (1990), *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, Paris : éd. CTHS. [1^{ère} édition, PUF, 1952].
- DAVIDSON J., BONDI L. et SMITH M. (2007), *Emotional Geographies*, Hampshire : Ashgate.
- DEBARBIEUX B. (1995), « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique*, 2, pp. 97-112.

- DEBARBIEUX B. (2003), « Territoire », in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris : Belin, pp. 910-912.
- DEBARBIEUX B. et LARDON S. (éd.) (2003), *Les figures du projet territorial*, Paris : L'aube.
- DEBORD G. (1997), *Internationale Situationniste 1958-1969*, Paris : Arthème Fayard [1^{ère} publ. 1958].
- DELEUZE G. et GUATTARI F. (1980), *Mille plateaux*, Paris : Editions de minuit, coll. critique.
- DELFOSE C. et GEORGES P.-M. (2013 -à paraître), « Artistes et espace rural : l'émergence d'une dynamique créative », in *Territoire en Mouvement*, (« Artistes et territoires créatifs en Europe »), 19-20.
- DELION Pierre (1998), *Le packing avec les enfants autistes et psychotiques*, Ramonville Saint-Agne : Eres.
- DELIRY-ANTHEAUME E. (2006), « Les murs peints de l'Afrique du Sud post-Apartheid », in *Sociétés et Représentations*, 2 : 22, pp. 121-147. URL : http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=SR&ID_NUMPUBLIE=SR_022&ID_ARTICLE=SR_022_0121. [Dernier accès le 23/11/2009].
- DELOURME A. (1997), *La distance intime. Tendresse et relation d'aide*, Paris : Desclée de Brouwer.
- DESANTI R. et CARDON P. (2010), *L'initiation à l'enquête sociologique*, Rueil-Malmaison : Editions ASH.
- DEWEY J. (2010 [1934]), *L'art comme expérience*, Paris : Gallimard, Folio Essais. [1^{ère} édition en langue anglaise, 1934].
- DI MEO G. (1991), *L'homme, la société, l'espace*, Paris : Economica.
- DI MEO G. (1998), *Géographie sociale et territoires*, Paris : Nathan.
- DIAMONSTEIN B. (1979), *Inside New York's Art World*, New York : Rizzoli.
- DOLTO F. (1984), *Les images inconscientes du corps*, Paris : Seuil, coll. Point Essais.
- DRIVER F., NASH C., PRENDERGAST K., SWENSON I. (2002), *Landing. Eight collaborative projects between artists + geographers*, Catalogue de l'exposition *Landing*, Department of Geography, Royal Holloway, University of London, 20 juin-27 juillet 2002.
- DUMAS B. (1997), « Réflexions sur la géographie physique à propos de : 'composantes et concepts de la géographie physique', in *Géomorphologie : relief, processus, environnement*, 3 : 3-1, pp. 89-92.
- DUNCAN N. (1996). « Introduction. (Re)placings », in Duncan N. (éd.), *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, London and New York : Routledge, pp. 1-10.
- EDENSOR T. J., LESLIE D., MILLINGTON S. et RANTISI N. (éd.) (2009), *Spaces of vernacular creativity : Rethinking the cultural economy*, Abingdon : Routledge.
- ENQUETE. *Anthropologie, histoire, sociologie* (1995), (« Les terrains de l'enquête »), 1. URL : <http://enquete.revues.org/sommaire257.html>. [Dernier accès le 15/09/2012].

- (L')ESPACE GEOGRAPHIQUE (2004), « Débat : La géographie postmoderne », 33 : 1, pp. 1-60.
- EVANS G. (2003), « Hard-branding the Cultural City. From Prado to Prada », in *International Journal of Urban and Regional Research*, 27 : 2, pp. 417-440.
- FARRUGIA F., BADOT P.-M., CHARMILLOT M. et DOLBEAU M. (2006), *Le terrain et son interprétation : Enquêtes, comptes rendus, interprétation*, Paris : L'Harmattan.
- FASSIN D. (2010), « Les temps retrouvés », in *Ernest Pignon-Ernest. Face aux murs*, Paris : Delpire éd.
- FEL A. (1972), « Deux géographies humaines ? », in *L'Espace géographique*, 1 : 2, pp. 107-112.
- FELTON E., COLLIS C. et GRAHAM P. (2010), « Making Connections: creative industries networks in outer-suburban locations », in *Australian Geographer*, 41 : 1, pp. 57-70.
- FINEBERG J. (1986), « Meaning and Being in Christo's Surrounded Islands », in Christo, *Christo: Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Floride, 1980-83*, New York : Harry N. Abrams Inc. Publishers, 21-33.
- FLORIDA R. L. (2002), *The Rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York : Basic Books.
- FLORIDA R. L. (2005a), *The Flight of the Creative Class. The New Global Competition for*, New York : HarperCollins.
- FLORIDA R. L. (2005b), *Cities and the Creative Class*, Londres : Routledge.
- FLORIDA R. L. et TINAGALI I. (2004), *Europe in the creative age*, Londres : Demos.
- FREMONT A. (1972), « La région : essai sur l'espace vécu », in *Mélanges offerts au professeur A. Meynier. La pensée géographique française contemporaine*, St Brieuc : PUB, pp. 663-678.
- FREMONT A. (1976), *La région, espace vécu*, Paris : PUF.
- FREMONT A. (2005), *Aimez-vous la géographie ?*, Paris : Flammarion.
- GANDELMAN C. (1984), « Le texte littéraire comme carte anthropomorphe : d'Opicinus de Canistris à Finnegans Wake », in *Littérature*, 53, pp. 3-17.
- GARCÍA B. (2004), « Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future », in *Local Economy*, 19 : 4, pp. 312-326.
- GARRAU M. et LE GOFF A. (2010), *Care, justice et dépendance. Introduction aux théories du Care*, Paris : PUF.
- GARRAUD C. (1994), *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris : Flammarion.
- GENTELLE P. (2003), *Traces d'eau. Un géographe chez les archéologues*, Paris : Belin.
- GEOGRAPHICAL REVIEW (2001), *Doing Fieldwork*, 91 : 1-2.
- GEOGRAPHIE ET CULTURES (2012 -à paraître), *Géographie des masculinités*, L. Dupont et Ch. Prieur (éd.), 84-85.

- GEORGE P. (1972), « L'illusion quantitative en géographie », in *Mélanges offerts au professeur A. Meynier. La pensée géographique française contemporaine*, St Brieuc : PUB, pp. 121-131.
- GIBSON C. et KLOCKER N. (2005), « The cultural turn in Australian regional economic development discourse: Neoliberalising creativity? », in *Geographical Research*, 43 : 1, pp. 93-102.
- GIBSON C. (2010), « Creative geographies: Tales from the 'margins', in *The Australian Geographer*, 41 : 1, p. 1-10.
- GIBSON C., LUCKMANN S. et WILLOUGHBY-SMITH J. (2010), « Creativity without Borders? Rethinking remoteness and proximity », in *The Australian Geographer*, 41 : 1, pp. 25-38.
- GILABERT T. (2007), « La fin des ateliers ou le portrait de l'artiste nomade », in *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, (« Spatialités de l'art »), 33 : 129-130, pp. 119-127.
- GIRAUT F. et HOUSSAY-HOLZSCHUCH F. (2008), « Au nom des territoires ! Enjeux géographiques de la toponymie », in *L'Espace géographique*, (« Néotoponymie »), 37 : 2, pp. 97-105.
- GODBY M. (2010), *The lie of the Land. Representations of the South African Landscape*, Catalogue de l'exposition à Iziko, Cape Town, juin-septembre 2010.
- GOLSE B. (1999), *Du corps à la pensée*, Paris : PUF.
- GOLSE B. (2009), « Les signifiants formels comme un lointain écho du bébé que nous avons été », in C. Chabert, D. Cupa, R. Kaës et R. Roussillon (éd.), *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites*, pp. 103-122.
- GOODY J. (1979 [1977]), *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris : les éditions de minuit. [1^{ère} édition en anglais, 1977].
- GRACQ J. (1985), *La forme d'une ville*, Paris : José Corti.
- GRATALOUP C. (1975), « La géographie aux champs », in *EspacesTemps*, 1, pp. 26-28.
- GREEN A. (1977), « La royauté appartient à l'enfant », in *L'arc*, (« D. W. Winnicott »), 69, pp. 4-12.
- GREEN A. (1999), « Winnicott et le modèle du cadre », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris : In press, pp. 171-177.
- GREEN A. (2000), « Le Moi et la théorie du contact », in R. Kaës et al., *Les voies de la psyché. Hommage à Didier Anzieu*, Paris : Dunod, pp. 217-226.
- GREGORY D., JOHNSTON R., PRATT G., WATTS M., WHATMORE S. (2009), *The Dictionary of Human Geography*, Oxford : Wiley-Blackwell. [5^{ème} édition].
- GREGSON N. et ROSE G. (2000), « Taking Butler elsewhere: performativities, spatialities and subjectivities », in *Environment and Planning D: Society and Space*, 18, pp. 433-52.

- GRESILLON B. (2008), « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », in *Annales de Géographie*, (« Où en est la géographie culturelle ? »), 2-3 : 660-661, pp. 179-198.
- GRESILLON B. (2011), *Un enjeu « capitale ». Marseille-Provence 2013*, Paris : L'Aube.
- GRESILLON B. (2012), « En corps en ville (encore en vie ?) », in *Cahier n°1. Les artistes et la ville. En corps urbains*, Le Merlan – scène nationale, Marseille juin 2012, p. 7.
- GRESILLON B. et ANDRES L. (2011), « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives », in *L'espace géographique*, 40 : 1, pp. 15-30.
- GRIFFITHS M. (1995), *Feminisms and the Self. The web of identity*, New York : Routledge.
- GUILLAUMIN J. (1975), « Le paysage dans le regard d'un psychanalyste, rencontre avec les géographes », in *Cahiers du centre de recherche sur l'environnement géographique et social*, 3, Université de Lyon 2, pp. 12-35.
- GUILLAUMIN J. (2003), *La psychanalyse. Un nouveau modèle pour la science*, Le Bouscat : L'esprit du temps.
- GUINARD P. (2010a), « Quand l'art public (dé)fait la ville ? La politique d'art public à Johannesburg », in *EchoGéo* [revue en ligne], 13. URL : <http://echogeo.revues.org/11855>. [Dernier accès le 15/07/2012].
- GUINARD P. (2010b), « Regard et place d'une chercheuse blanche dans les espaces publics de Johannesburg », in *Carnets de géographes*, rubrique « Carnets de terrain », 1. URL : http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_terrain/terrain_01_03_Guinard.php. [Dernier accès le 17/09/2012].
- GUINARD P. (2011), « L'art public de l'apartheid à Johannesburg, un patrimoine ? Le cas de la statue de Carl Von Brandis », in *Géographie et cultures*, 79-80, pp. 89-108.
- GUYOT S. (2005), « Déconstruire les savoirs sur l'Afrique et les relire en mode hypertexte », *EspacesTemps.net*. URL : <http://espacestemps.net/document1425.html>.
- HAAG G. (1991), « Nature de quelques identifications dans l'image du corps. Hypothèses », in *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, 10, pp. 73-91.
- HALL T. (2007), « Artful Cities », in *Geography Compass*, 1 : 6, pp. 1376–1392.
- HANCOCK C. (2004), « L'idéologie du territoire en géographie : incursions féminines dans une discipline masculiniste », in C. Bard (éd.), *Le genre des territoires : masculin, féminin, neutre*, Angers : Presses de l'Université d'Angers, pp. 167-176.
- HAPKE H. M. et AYYANKERIL D. (2001), « Of 'loose' women and 'guides' or, relationships in the field », in *Geographical Review*, (« Doing Fieldwork »), 91 : 1–2, pp. 342–352.
- HARVEY D. (1969), *Explanation in Geography*, Londres : Arnold.
- HARVEY D. (1972), « Revolutionary and Counter Revolutionary Theory in Geography and the Problem of Ghetto Formation », in *Antipode*, 4 : 2, pp. 1-13.
- HAWKINS H. (2011), « Dialogues and Doings : Sketching the Relationships Between Geography and Art », in *Geography Compass*, 5 : 7, pp. 464-478.

- HERODOTE (1977), « L'enquête et le terrain –1 », 8.
- HERODOTE (1978), « L'enquête et le terrain –2 », 9.
- HOUZEL D. (2005), *Le concept d'enveloppe psychique*, Paris : In press ed.
- HOUSSAY-HOLZSCHUCH M. (2010), *Crossing boundaries*, Habilitation à diriger des recherches en géographie, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris. URL : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00542013>. [Dernier accès le 27/10/2011].
- HOYAUX A.-F. (2006), « Pragmatique phénoménologique des constructions territoriales et idéologiques dans les discours d'habitants », in *L'espace géographique*, 3, pp. 271-285.
- HOYAUX A.-F. (2010), « De la poïesis comme expression et construction des mondes », in Boissière A., Fabbri V. et Volvey A. (éd.), *Activité artistique et spatialité*, Paris : L'Harmattan, pp. 31-51.
- HUETZ DE LEMPS A. (1997), « De la nécessité du 'terrain' pour le géographe », in J.-R. Pitte (coord.), *Mélanges offerts à A. Saunier-Seité. Typologie pour la géographie*, Brévane : Société de géographie, pp. 115-125.
- HUGONIE G. (2007), « Introduction à : Le 'terrain' pour les géographes, hier et aujourd'hui », in *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, 4, p. 428.
- JACOB Ch. (1992), *L'empire des cartes, approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris : Albin Michel.
- JAURAND E. (2001), « La codification et institutionnalisation d'un exercice canonique : Emmanuel de Martonne et le commentaire de cartes », in G. Baudelle et M.-C. Robic (éd.), *Géographes en pratiques (1870-1945)*, Rennes : PUR, pp. 231-244.
- JAURAND E. (2003), « Du fétiche à l'épouvantail ? La géographie française et le commentaire de cartes (1945-2001) », in *L'Information Géographique*, 66 : 4, pp. 352-369.
- JAYNE M., GIBSON C., WAITT G. et BELL D. (2010), « The Cultural Economy of Small Cities », in *Geography Compass*, 4 : 9, pp. 1408-1417.
- JEGOU A., CHABROL A., de BELIZAL E. (2012 –à paraître), « Rapports genrés au terrain en géographie physique », in *Géographie et cultures*, (« Géographie des masculinités »), 84-85.
- JUIGNET P. (2000), *La psychanalyse, une science de l'homme ?*, Lausanne : Delachaux et Niestlé.
- JUILLARD E. (1962), « La région, essai de définition », in *Annales de Géographie*, 71 : 387, pp. 483-499.
- KHAN M. R. (1977), « Etre en jachère. Examen d'un aspect du loisir », in *L'Arc*, (« D. W. Winnicott »), 69, pp. 52-57.
- KAËS R. (1994), « Entretien avec Didier Anzieu », in R. Kaës (éd.), *Les voies de la psyché. Hommage à Didier Anzieu*, Paris : Dunod, coll. Psychismes, pp. 25-45.
- KAËS R. (1997), « Introduction à l'analyse transitionnelle », in R. Kaës et al., *Crise, rupture et dépassement*, Paris : Dunod, pp. 1-83.

- KAËS R. (2007), *Un singulier pluriel. La psychanalyse à l'épreuve du groupe*, Paris : Dunod.
- KAËS R. (2009), *Les alliances inconscientes*, Paris : Dunod.
- KAËS R. et al. (1999), *Le psychodrame psychanalytique de groupe*, Paris, Dunod.
- KAËS R. et al. (1997 [1979]), *Crise, rupture et dépassement*, Paris : Dunod. [1^{ère} éd. 1979].
- KAMIENIAK I. et PASSONE S.-M. (2007), « Argument », in *Revue Française de psychanalyse*, (« La naissance psychique »), Tome LXXI : 1, pp. 5-9 URL : <http://www.spp.asso.fr/publications/rfp/Arguments/2130561578.htm>. [accédé le 10/10/2011].
- KASPI R. (1997), « L'histoire de la cure psychanalytique de Mme Oggi », in R. Kaës et al., *Crise, rupture et dépassement*, Paris : Dunod, pp. 149–185.
- KASTNER J. et WALLIS B. (1998), *Land and Environmental Art*, Londres : Phaïdon Press.
- KATZ C. (1994), « Playing in the field: Questions of fieldwork in Geography », in *The Professional Geographer*, (« Women in the field: Critical Feminist Methodologies and Theoretical perspectives »), 46 : 1, pp. 67-72.
- KAUFMANN J.-P. (2008), *L'entretien compréhensif*, Paris : Colin.
- KAYSER B. (1978), « Sans enquête, pas le droit à la parole », in *Herodote*, (« L'enquête de terrain, 2 »), 1, pp. 6-18.
- KESTEMBERG E. (1999), « Un levain de pensée. Entretien avec E. Kestemberg », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris : In press, Coll. Explorations psychanalytiques, pp. 181–185.
- KNEALE J. (2001) « Working with groups », in M. Limb and C. Dwyer (éd.), *Qualitatives Methodologies for Geographers*, Londres : Arnold, pp. 136–150.
- KOBAYASHI A. (1994), « Coloring the field : Gender, 'Race', and the Politics of Fieldwork », in *The Professional Geographer*, (« Women in the field: Critical Feminist Methodologies and Theoretical perspectives »), 46 : 1, pp. 73–80.
- KRAUSS R. E. (1979), « Sculpture in the Expended Field », in *October*, printemps 1979, pp. 30-44.
- KRAUSS R. E. (1971), « Landscape sculpture: the new leap », in *Landscape architecture* 61, pp. 296-343.
- KRISTEVA J. (2011), « Lacan ou la portée historique de la psychanalyse », in *Le Point Références*, (« Nos derniers maîtres. Les textes fondamentaux »), 35. URL : <http://www.kristeva.fr/lacan-le-point-septembre2011.html>. [Dernier accès le 11/11/2011].
- LA LUNA (2007), « Parce que le monde n'est pas un cube blanc », in *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, (« Spatialités de l'art »), 33 : 129-130, pp. 175-187.
- LE BERRE M.-Y. (1989), *Itinéraire géographique. Vingt ans après*, Avignon : Groupe Dupont, Brouillons Dupont, (vol.) 17.
- LE GUERN A.-L. et THEMINES J.-F. (2011), « Des enfants iconographes de l'espace public urbain : la méthode du parcours iconographique », in *Carnets de géographes* [revue en

ligne], rubrique *Carnets de terrain*, 3. URL : http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_terrain/terrain_03_02_Leguern_Themin.es.php. [Dernier accès le 17/09/2012].

- L'ARC (1977), *D. W. Winnicott*, 69.
- L'ART MEME (2004), *Dessus des cartes*, 23, Bruxelles : Ministère de la Communauté française de Belgique.
- LABUSSIÈRE O. et ALDHUY J. (2012 –à paraître), « Le terrain ? C'est ce qui résiste. Réflexion sur la portée cognitive de l'expérience sensible en géographie », in *Annales de géographie*, (« Terrains de je. (Du) sujet (au) géographique »), 687-688 : 5.
- LACOSTE Y. (1977), « L'enquête et le terrain : un problème politique pour les chercheurs, les étudiants et les citoyens », in *Hérodote*, 8, pp. 3-20.
- LACY S. (1995), *Mapping the terrain: New genre public art*, Indiana : Bay Press.
- LAILACH M. (2007), *Land Art*, Cologne : Taschen.
- LANDRY Ch. (2000), *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, Londres : Earthscan.
- LAPLANCHE J. et PONTALIS J.-B. (1994 [1967]), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF.
- LATOUR B. et WOOLGAR S. (1996), *La vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, Paris : La Découverte.
- LAUSSON A. (2009), « L'enjeu écologique dans le travail des Land et Reclamation Artists », in *Cybergeog: European Journal of Geography* [revue en ligne], (« Esthétique et environnement »), article 481, mis en ligne le 14 décembre 2009. URL : <http://cybergeog.revues.org/22832>. [Dernier accès le 09/09/2011].
- LE GRANGE L. (2008), « Rebuilding District Six », in B. Benett, Ch. Julius et C. Soudien, *City, Site Museum. Reviewing Memory practices at the District Six Museum*, Cape Town : District Six Museum.
- LECOURT E. (1987), « L'enveloppe musicale », in D. Anzieu (éd.), *Les enveloppes psychiques*, Paris : Dunod, pp. 199-222.
- LEFEBVRE H. (1992), *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*, Paris : Syllepse.
- LEFORT I. (2011), « Olivier Orain, *De plain-pied dans le monde* », in *Géocarrefour*, 86 : 3-4, pp. 234-236. URL : <http://geocarrefour.revues.org/8536>. [Dernier accès le 19/09/2012].
- LEFORT I. (2012 –à paraître), « Le terrain : l'Arlésienne des géographes ? », in *Annales de géographies*, (« Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographique »), 687-688 : 5.
- LESERVOISIER O. (éd.) (2005), *Terrains ethnographiques et hiérarchies sociales : Retour réflexif sur la situation d'enquête*, Paris : Karthala.
- LEVY J. (1995), *Egogéographies. Matériaux pour une biographie cognitive*, Paris : L'Harmattan.

- LEVY J. (2003), in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris : Belin.
- . (2003₁) « Carte », pp. 128-132.
- . (2003₂) « Contact », p. 203.
- . (2003₃) « Distance », pp. 267-270.
- LEVY J. et LUSSAULT M. (2003), « Espace », in J. Lévy et M. Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris : Belin, pp. 325-333.
- LIMB M. et DWYER C. (2001), *Qualitative methodologies for geographers. Issues and Debates*, Londres : Arnold.
- LLOYD K., WRIGHT S., SUCHET-PEARSON S., BURARRWANGA L. et HODGE P. (2012 –à paraître), « Weaving lives together: collaborative fieldwork in North East Arnhem Land, Australia », in *Annales de Géographie*, (« Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographique »), 687-688 : 5, pp.
- LONGHURST R., HO E. et JOHNSTON L. (2008), « Using 'the body' as 'instrument of research': Kimch'I and pavlova », in *Area*, 40 : 2, pp. 208–217.
- LUCKMAN S., GIBSON C. et LEA T. (2009), « Mosquitoes in the mix : How transferable is creative thinking ? », in *Singapore Journal of Tropical Geography*, 30 : 1, pp. 70-85.
- LUSSAULT M. (2000), « Action(s) ! », in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Logiques de l'espace, l'esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris : Belin, pp. 11–36.
- LUSSAULT M. (2001), « Propositions pour l'analyse générale des espaces d'actes », in C. Ghorra-Gobin (éd.), *Réinventer le sens de la ville. Les espaces publics à l'heure globale*, Paris : L'Harmattan, pp. 33-46.
- LUSSAULT M. (2003a), « L'espace avec les images », in B. Debarbieux et S. Lardon (éd.), *Les figures du projet territorial*, Paris : L'aube, pp. 39-59.
- LUSSAULT M. (2003b), « Ecart », in J. Lévy et M. Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris : Belin, p. 283.
- LUSSAULT M. (2007), *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris : Seuil.
- LUSSAULT M. (2010), « Une politique de l'espace », in *Métamorphoser la ville 2010*, (« Mouvement »), 56, Paris : Lieux Publics, Centre National de création, pp. 4-7.
- LYNCH K. (1960), *The Image of the City*, Cambridge MA : MIT Press.
- MCDOWELL L. (1992), « Doing gender: feminism, feminists and research methods in human geography », in *Transactions, Institute of British Geographers*, 17, pp. 399-416.
- MACKENZIE F. D. (2004), « Place and the art of belonging », in *Cultural geographies*, 11, pp. 115–137.
- MARKUSEN A. (2010), « Les artistes au cœur du développement urbain : une approche par les métiers », in F. Leriche, S. Daviet, M. Sibertin-Blanc et J.-M. Zuliani (éd.), *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse : PUM, pp. 217-230.

- MASSEY D. et ROSE G. (2003), *Personal views: public art research project*, Online Rapport, commandé par Milton Keynes Council, Open University, ArtPoint. URL : http://www.artpointtrust.org.uk/projects/details.asp?projects_id=11. [Dernier accès le 12/04/2012].
- MAULION H. (2008), « Narrer l'expérience intime du terrain », présentation à « À travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie », Conférence tenue à Arras, juin 2008. URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00357433/fr/>. [Dernier accès le 24/08/2012].
- MAULION H. (2009), *Cheminements et récits atlantiques. Pour une géographie paysagère sensible en mouvement*, Thèse de doctorat en cotutelle internationale sous la direction de Jacques Marcadon (Université de Nantes) et Denis Linehan (University College Cork, Ireland), soutenue le 8 décembre 2009 à l'Université de Nantes. URL : http://tel.archives-ouvertes.fr/index.php?halsid=5d8cc0babap5ifk4n52ka3d8b0&view_this_doc=tel-00537768&version=1. [Dernier accès le 24/08/2012].
- MAURICE S. (2011), « La ville sur son divan », in *Libération* (Rubrique « Société »). URL : <http://www.liberation.fr/societe/01012358081-la-ville-sur-son-divan>. [Dernier accès le 01/10/2012].
- MAYES R. (2010), « Postcards from Somewhere: 'marginal' cultural production, creativity and community », in *Australian Geographer*, 41 : 1, pp. 11-23.
- MCCORMACK D. P. (2008), « Geographies for Moving Bodies: Thinking, Dancing, Spaces », in *Geography Compass*, 2 : 6, pp. 1822-1836.
- MCCORMACK D. P. (2008), « Diagramming practice and performance », in *Environment and Planning D: Society and Space*, 23, pp. 119-147.
- MILNER M. (1975 [1969]), *Les mains du dieu vivant*, Paris : Gallimard. [1^{ère} édition en langue anglaise, 1969]
- MILNER M. (1987), *La folie refoulée de l'homme en bonne santé. Quarante-quatre années d'explorations psychanalytiques*, Toulouse : Eres.
- MILNER M. (1998 [1952]), « Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole » [trad.. D. Houzel], in B. Chouvier (éd.), *Matière à symbolisation, Art, création et psychanalyse*, Lausanne : Delachaux et Niestlé, pp. 29-59. [1^{ère} éd. anglaise, 1952].
- MILNER M. (1999 [1950]), *Rêver, peindre. L'inconscient et la peinture*, Paris : PUF, Le fil rouge. [Traduction de *On not being able to paint*, 1950]
- MINTY Z. (2006), « Post-apartheid Public Art in Cape Town: Symbolic Reparations and Public Space », in *Urban Studies*, 43 : 2, pp. 421-440.
- MOHIA N. (2008), *L'expérience de terrain. Pour une approche relationnelle dans les sciences sociales*, Paris : La Découverte.
- MOLINIER P., LAUGIER S. et PAPERMAN P. (2009), *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Lausanne : Payot.

- MONDADA L. (2000), « Pratiques discursives et configuration de l'espace urbain », in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Logiques de l'espace, Esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris : Belin, pp.165-175
- MONDZAIN M.-J., VELTER A., PIGNON-ERNEST E. (2007), *Ernest Pignon-Ernest*, Genève : Bärtschi-Salomon éd.
- MONGIN O. (2005), *La condition urbaine : la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris : Seuil.
- MORRIS R. (1980), « Notes on Art/and Land reclamation », in *October*, 12, pp. 87-102.
- MOSS P. (1995), « Embeddedness in practice, numbers in context : the politics of knowing and doing », in *The Professional Geographer*, 47, pp. 442-449.
- MOSS P. (éd.) (2001), *Placing autobiography in geography*, Syracuse : Syracuse University Press.
- MYERS A. G. (2001), « Protecting privacy in foreign fields », in *The Geographical Review*, 91 : 1-2, pp. 192-200.
- NAST H. J. (1994), « Opening Remarks on 'Women in the Field' », in *The Professional Geographer*, (« Women in the field: Critical Feminist Methodologies and Theoretical perspectives »), 46 : 1, pp. 54-66.
- NAST H. J. (1998), « The body as 'place'. Reflexivity and fieldwork in Kano, Nigeria », in H.J. Nast and S. Pile (éd.), *Places through the body*, Londres : Routledge, pp. 93-116.
- NAST H. J. et KOBAYASHI A. (1996), « Re-corporealizing vision », in D. Nancy (éd.), *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, Londres : Routledge, pp. 75-93.
- OLIVER S. (2003), « Geography's difficult engagement with the psychological therapies », in *Social and Cultural Geography*, 4 : 3, pp. 313-321.
- OLIVIER DE SARDAN J.-P. (1995), « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie », in *Enquête. Anthropologie, histoire, sociologie* [Revue en ligne], (« Les terrains de l'enquête »), 1, pp. 71-109. URL : <http://enquete.revues.org/document263.html>. [Dernier accès, 15/09/2012].
- OLMEDO E. (2011), « Cartographie sensible, émotion et imaginaire », in *Visions cartographiques Blog du Monde Diplomatique*. URL : <http://blog.mondediplo.net/2011-09-19-Cartographie-sensible-emotions-et-imaginaire>. [Dernier accès le 22/08/2012].
- ONFRAY M. (2003), *Les icônes païennes. Variations sur Ernest Pignon-Ernest*, Paris : Galilée.
- ONFRAY M. (2004), *Ernest Pignon-Ernest. D'encre et de papier, donc de chair et d'os (Ink and paper is flesh and bone)*, Texte du catalogue de l'exposition Ernest Pignon-Ernest, Galerie Guy Bärtschi, Genève, 22 janvier – 13 mars 2004.
- ORAIN O. (2009), *De plain-pied dans le monde, Ecriture et réalisme dans la géographie française au XX^e siècle*, Paris : L'Harmattan, Histoire des Sciences Humaines.

- PAILLE P. (éd.) (2006), *La méthodologie qualitative : Postures de recherche et travail de terrain*, Paris : Colin.
- PANOFSKI E. (1975 [1927]), *La Perspective comme forme symbolique*, Paris : Edition de Minuit. [1^{ère} édition 1927].
- PAPETTI-TISSERON Y. (2004), *Des étoffes à la peau*, Paris : Des femmes – Antoinette Fouque.
- PARR H. (2001), « Feeling, Reading and Making Bodies in Space. », in *The Geographical Review*, 91 : 1–2, pp. 158–67.
- PASSERON J.-C. (2000), « Analogie, connaissance et poésie », in *Revue européenne des sciences sociales (European Journal of Social Sciences)* [revue en ligne], XXXVIII : 117, pp. 13–33. Mise en ligne 17/12/2009. URL : <http://ress.revues.org/706> [accédé le 20/03/2012].
- PATERSON M. (2009), « Haptic geographies: ethnography, haptic knowledges and sensuous dispositions », in *Progress in Human Geography*, 33 : 6, pp. 766–88.
- PATERSON M. et DODGE M. (éd.) (2012), *Touching Space, Placing Touch*, Londres : Ashgate Publishing.
- PEARSON M. (2006), *«In comes I»: performance, memory and landscape*. Exeter : University of Exeter Press.
- PEARSON M. (2010), *Site-specific performance*, Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- PENDERS A.-F. (1995), *Conversation avec Christo et Jeanne-Claude*, Gerpennes : Editions Tandem.
- PENEFF J. (2009), *Le goût de l'observation. Comprendre et pratiquer l'observation participante en sciences sociales*, Paris : La Découverte.
- PERRAY R. (2006), *Les mots propres Petit dictionnaire autobiographique de Astiquer à Zen*, URL : http://www.regisperray.eu/mots_propres/dictionnaire_mots_propres_1.php. [Dernier accès le 05/09/2012].
- PERRIN J. (2009), « Contra el deterioro de los gestos y la mirada » / « Against the Erosion of Gesture and Gaze », in F. Quesada et E. Amparo Ecija (éd.), *Cuerpo y arquitectura / Body and Architecture*, Cairon - Revista de estudios de danza - Journal of dance studies, 12, pp. 260-271 [pour la version espagnole] et pp. 272-282 [pour la version anglaise]. [Inédit en français, « Contre l'usure des gestes et du regard », URL : http://www.danse.univ-paris8.fr/liste_documents.php?th_id=5. [Dernier accès le 15/01/2010].
- PERRIN J. et RICHARD A. (2010), « Disperse : une chronologie d'événements spatiaux », in A. Boissière, V. Fabbri et A. Volvey (éd.), *Spatialité et activité artistique*, Paris : L'Harmattan, pp. 221-234.
- PIGNON-ERNEST E. (2010), « Introduction », in *Face aux murs. Ernest Pignon-Ernest*, Paris : Delpire éd.
- PINGAUD B. (1977), « Socrate analyste », in *L'Arc*, (« D. W. Winnicott »), 69, pp. 1-3.
- POINSOT J.-M. (1991), *L'atelier sans mur*, Villeurbanne : Art Edition.

- POINSOT J.-M. (1999), *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève / Villeurbanne : Mamco / Art Edition.
- PONTALIS J.-B. (1975), « Trouver, accueillir, reconnaître l'absent », (Introduction à *Jeu et réalité*), Paris : Gallimard, pp. VII-XV.
- PONTALIS J.-B. (1977), « Le concept d'individu sain » (introduction à), in *L'Arc*, (« D. W. Winnicott »), 69, pp. 46–51.
- PONTALIS J.-B. (1999), « Paradoxes de l'effet Winnicott. Entretien avec J.-B. Pontalis », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris : In press, pp. 193–198.
- POURTIER R. (1991), « Derrière le terrain, l'Etat », in Ch. Blanc-Pamard (éd.), *Histoires de géographes*, Paris : Editions du CNRS, pp. 91–102.
- POURTIER R. (2007), « Le 'terrain' pour les tropicalistes », in *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, 4, pp. 436-445.
- PRATT A. C. (2008), « Creative Cities: The cultural industries and the creative class », in *Geografiska Annaler: Series B – Human Geography*, 90 : 2, pp. 107-117. URL : <http://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/cmci/people/academic/pratt/pub.aspx>. [Dernier accès le 25/05/2011].
- PRATT A. C. (2009a), « The challenge of governance in the creative and cultural industries », *Governance der Kreativwirtschaft: Diagnosen und Handlungsoptionen*, Transcript verlag, pp. 271-288.
- PRATT A. C. (2009b), « Urban regeneration: From the arts 'feel good' factor to the cultural economy. A case study of Hoxton. London », in *Urban Studies*, 46 : 5-6, pp. 1041-1061.
- PRATT A. C. (2010), « L'apport britannique à la compréhension des fonctions créatives dans les villes globales », in F. Leriche, S. Daviet, M. Sibertin-Blanc et J.-M. Zuliani (éd.), *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse : PUM, pp. 257-267.
- PRATT A. C. (2011), « The cultural contradictions of the creative city », in *City, culture and society*, 2 : 3.
URL : <http://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/cmci/people/academic/pratt/pub.aspx>. [Dernier accès le 25/05/2011].
- PRAYEZ P. (1994), *Le toucher en psychothérapie*, Paris : Hommes et Perspectives/épi-DDB.
- (THE) PROFESSIONAL GEOGRAPHER (1994), *Women in the field: Critical Feminist Methodologies and Theoretical perspectives*, H. Nast (éd.), 46 : 1.
- PUMAIN D., SAINT-JULIEN Th. et VIGOUROUX M. (1983), « Jouer de l'ordinateur sur un air urbain », in *Annales de Géographie*, 511, pp. 331-346.
- PUNCH S. (2001), « Multiple methods and research relations with children in rural Bolivia », in M. Lymb and C. Dwyer (éd.), *Qualitative Methodologies for Geographers*, Londres : Arnold, pp. 165–80.
- RACINE B. et RAFFESTIN C. (1973), « Des directions (encore) nouvelles pour la géographie moderne », in *Annales de Géographie*, 87 : 480, pp. 182-194.

- RADOVCIC T. (2011), *Entre compétitivité internationale et développement : La « ville créative » au Cap*, Mémoire de Master 2, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.
- RAYNER E. (1994), *Le groupe des « Indépendants » et la psychanalyse britannique*, Paris : PUF. [Edition anglaise, Londres : Free Association books, 1991].
- REGIMBALD M. (2008), « Quand l'art découvre ses cartes », in *Textimage* [revue en ligne], (« Cartes et Plans »), 2. URL : http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/regimbald1.htm. [Dernier accès le 27/03/2009].
- REGNAULD H. (1998), *L'espace : une vue de l'esprit ?*, Rennes : PUR.
- REGNAULD H. et VIART Ch. (2007), « Fragments géographiques », in *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, (« Spatialités de l'art »), 33 : 129-130, pp. 3-25.
- REGNAULD H., VOLVEY A. et HEULOT P. (2013 –à paraître), « Géomorphosites et collection du FRAC Bretagne : comment les Arts Plastiques actuels peuvent-ils participer à la réflexion sur les sites littoraux remarquables ? », in *Géocarrefour*, (« Géomorphosites »). [Article accepté, en attente de publication].
- RESIDENCES CROISEES (2006), *Till Roeskens. n°07*, Alsace : ACA / FRAC, Langage Plus.
- RETAILLE D. et COLLIGNON B. (2010), « Introduction », in D. Retaille et B. Collignon (éd.), *L'Information Géographique*, 74 : 1, pp. 6-8.
- REYNAUD A. (1982), « Le fonctionnement de la science géographique », in *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, (« La géographie, science sociale »), 49-50.
- RIMBERT S. (1972), « Aperçu sur la géographie théorique : une philosophie, des méthodes, des techniques », in *L'Espace géographique*, 1 : 2, pp. 101-106.
- RIVIERE J.-L. (1980), « La carte, le corps, la mémoire », in *Cartes et figures de la Terre*, Paris : Centre G. Pompidou CCI, pp. 41-46.
- ROBIC M.-C. (1995), « Carte et topographie : quand pédagogues, savants et militaires définissent l'intelligence du terrain (1870-1914) », in C. Bousquet-Bressolier (éd.), *L'œil du cartographe du Moyen-Age à nos jours*, Paris : CTHS, pp. 245-265.
- ROBIC M.-C. (1996), « Interroger le paysage ? L'enquête de terrain, sa signification dans la géographie humaine moderne (1900-1950) », in C. Blanckaert (éd.), *Le terrain des sciences humaines. Instructions et enquêtes (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris : L'Harmattan, pp. 357-388.
- ROBIC M.-C. (éd.) (2006), *Couvrir le monde. Un grand XXe siècle de géographie française*, Paris : ADPF/La Documentation française.
- ROGER A. (1978), *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris : Aubier Montaigne.
- ROGER A. (1994), « Histoire d'une passion théorique ou comment devient-on un Roboliot du Paysage », in A. Berque (éd.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel : Editions Champ Vallon, coll. Pays/paysage, pp. 109-123.
- ROGERS A. (2012), « Geographies of the Performing Arts: Landscapes, Places and Cities », in *Geography Compass*, 6 : 2, pp. 60–75.

- ROGERS C. R. (1961), *On becoming a person: a therapist view of psychotherapy*, Boston : Houghton Mifflin. [Traduction française publiée chez Dunod]. URL : <http://www.icem-pedagogie-freinet.org/node/3002>. [Dernier accès le 07/10/2011].
- ROSE G. (1993), *Feminism and Geography. The limits of geographical knowledge*, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- ROSE G. (1996), « As if the mirrors had bled. Masculine dwelling, masculinist theory and feminist masquerade », in D. Nancy (éd.), *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, Londres : Routledge, pp. 56-74.
- ROSE G. (1997), « Situating knowledges: positionality, reflexivity and other tactics », in *Progress in Human Geography*, 21 : 3, pp. 305-320.
- ROSE G. (1999), « Performing space », in D. Massey, J. Allen et P. Sarre (éd.), *Human geography today*, Cambridge (UK) : Polity Press, pp. 247-59.
- ROSE G. (2002), « Working on Women in white, again », in *Cultural Geographies*, 9, pp. 103-109.
- ROUDINESCO E. et PLON M. (1997), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Fayard.
- ROUSSILLON R. (1995a), *Logiques et archéologiques du cadre psychanalytique*, Paris : PUF.
- ROUSSILLON R. (1995b), « La métapsychologie des processus et la transitionnalité », in *Revue Française de Psychanalyse*, LIX, pp. 1351-1523.
- ROUSSILLON R. (1999), « Actualité de Winnicott », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris : In press, pp. 9-26.
- ROUSSILLON R. (2001), « Trois repères pour la psychothérapie psychanalytique en face à face », Conférence en ligne de la Société psychanalytique de Paris, Jeudi 14 juin 2001.
- ROUSSILLON R. (2008a), *Le jeu et l'entre-je(u)*, Paris : PUF.
- ROUSSILLON R. (2008b), « Corps et actes messagers », (introduction), in B. Chouvier et R. Roussillon (éd.), *Corps, acte et symbolisation. Psychanalyse aux frontières*, Bruxelles : de Boeck, pp. 23-37.
- ROUSSILLON R. (2009), « L'émergence de la subjectivité humaine », Cours donné à l'université de Lyon 2 – Lumière, le 07 janvier 2009. URL : <http://www.podcasters.fr/podcasts/enseignement-ren%C3%A9-roussillon-l3-138156.html>. [Dernier accès le 29/12/2011]
- ROUSSILLON R. (2010), « Quelques réflexions sur l'apport de la clinique de la première enfance à la question psyché/soma », in *Revue Française de Psychanalyse*, 74 : 5, pp. 1469-74. URL : <http://www.spp.asso.fr/main/conferencesenligne/Items/11.htm>. [Dernier accès le 15/03/2012].
- RUBY Ch. (2002), « Esthétique des interférences », in *Les Cahiers d'EspacesTemps*, (« A quoi œuvre l'art ? »), 78-79, pp. 8-21.
- RUFAT S. et TER MISSIAN H. (2011), « Les terrains de jeu vidéo comme terrain de recherche », in *Carnets de géographes* [revue en ligne], rubrique *Carnets de terrain*, 2. URL : http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_terrain/terrain_02_02_Rufat_Terminassian.php. [Dernier accès le 17/09/2012].

- SANDERS L. (1992), « Géographie et statistique », in A. Bailly, R. Ferras et D. Pumain (éd.), *Encyclopédie de la géographie*, Paris : Economica.
- SANJUAN Th. (2008), *Carnets de terrain. Pratique géographique et aires culturelles*, Paris : L'Harmattan.
- SCHWARTZ J. M. et RYAN J. R. (éd.) (2003), *Picturing place: photography and the geographical imagination*, Londres : I.B. Taurus.
- SCHILDER P. (1968 [1950]), *L'image du corps*, Paris : Gallimard, NRF. [1^{ère} édition anglaise, 1950].
- SCHNEIDER E. (2011), « L'écriture des adolescents. Une démarche ethnographique pour rendre compte de la spatialisation des pratiques », in *Carnets de géographes* [revue en ligne], rubrique *Carnets de terrain*, 3. URL : http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_terrain/terrain_03_05_Schneider.php. [Dernier accès le 17/09/2012].
- SECHAUD E. (1995), « Le Moi-peau dix ans après », in D. Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris : Dunod, pp. 1-21. [Préface à la 2^{ème} édition].
- SHARP J. (2005), « Geography and gender: feminist methodologies in collaboration and in the field », in *Progress in Human Geography*, 29 : 3, pp. 304–309.
- SHARP J., POLLOCK V. et PADDISON, R. (2005), « Just art for a just city: public art and social inclusion in urban regeneration », in *Urban Studies*, 42 : 5-6, pp. 1001-1023.
- SMITHSON R. (1979), *The writings of Robert Smithson*, N. Holt (éd.), New York : New York University Press.
- SOCIAL AND CULTURAL GEOGRAPHY (2003), *Psychoanalytical geographies*, C. Philo et H. Parr (éd.), 4 : 4.
- SOCIAL AND CULTURAL GEOGRAPHY (2006), *Geographies of art and the environment*, S. G. Cant et N. J. Morris (éd.), 7 : 6.
- SOJA E. W. (2009), « Taking space personally », in B. Warf et S. Arias (éd.), *The spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, London : Routledge, pp. 11-35.
- SOUDIEN C. et MEYER R. (1998), *The District Six Public Sculpture Project*, Catalogue de l'exposition, Cape Town : District Six Museum Foundation.
- SPARKE M. (1996), « Displacing the field in fieldwork. Masculinity metaphor and space », in N. Duncan (éd.), *Body Space. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, New York : Routledge, pp. 212–33.
- SPIES W. (1998), « Miami en Rose. Les îles du bonheur cernées par Christo », in Spies W., *Modes d'emploi, Artistes pour notre temps*, trad. fra., Paris : Gallimard, pp. 176-182. [éd. allemande 1998].
- STARRS P. F. (2002), « Fieldwork... with family », in *Geographical Review*, 91 : 1-2, pp. 74-87.
- STASZAK J.-F. (2003), *Géographies de Gauguin*, Paris : Bréal.

- STASZAK J.-F. (2008a), « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles) », in *Annales de Géographie*, (« Où en est la géographie culturelle ? »), 660-661 : 2-3, pp. 129-158.
- STASZAK J.-F. (2008b), « Qu'est-ce que l'exotisme ? », in *Le Globe*, (« L'exotisme »), 148, pp. 7-30.
- STASZAK J.-F. (2011), « La fabrique cinématographique de l'altérité. Les personnages de 'Chinoises' dans le cinéma occidental », in *Annales de géographie*, 682 : 6, pp. 577-603.
- STASZAK J.-F., COLLIGNON B., CHIVALLON C., DEBARBIEUX B., GENEAU DE LAMARLIERE I., HANCOCK C. (2001), *Géographies anglo-saxonnes. Tendances contemporaines*, (textes rassemblés et présentés par.), Paris : Belin.
- STEWART H. (2005), « Winnicott, Balint et le groupe des indépendants », in *Filigrane*, 14 : 1, pp. 8-17.
- STOCK M. (2007), « Théorie de l'habiter. Questionnements », in T. Paquot, M. Lussault et Ch. Younès (éd.), *Habiter, le propre de l'humain*, Paris : La découverte, pp. 103-125.
- STOLARICK K. et FLORIDA R. (2006), « Creativity, connections and innovation: a study of linkages in the Montréal Region », in *Environment and Planning A*, 38 : 10, pp. 1799 – 1817.
- STRAUS E. (1989 [1935]), *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. fra, Grenoble : J. Millon, [éd. allemande 1935].
- SULLIVAN G. (2005), *Art Practice as Research*, Thousand Oaks : Sage.
- TIBERGHIE G. A. (1992), « Sculptures inorganiques. Land Art et architecture », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 39, pp. 98-115.
- TIBERGHIE G. A. (1995), *Land Art*, Paris, Editions Carré.
- TIBERGHIE G. A. (1996), *Land Art Travelling*, Valence : ERBA, Collection 222.
- TIBERGHIE G. A. (2001), *Nature, Art, Paysage*, Arles : Actes Sud / ENSP / Centre du paysage
- TIBERGHIE G. A. (2007), *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris : Bayard.
- TISSERON S. (1987). *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris : PUF.
- TISSERON S. (1996), *Le bonheur dans l'image*, Paris : Synthélabo éd.
- TISSERON S. (1995), *Psychanalyse de l'image*, Paris : Dunod, coll. Psychismes.
- TISSIER J.-L. (1992), « Géographie et littérature », in A. Bailly, R. Ferras et D. Pumain (éd.), *Encyclopédie de la Géographie*, Paris : Economica, pp. 235-255.
- TISSIER J.-L. (1981), « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », in *L'espace géographique*, 10 : 1, pp. 50-59.
- THOMAS M., MAINGUY C. et POMMIER S. (1985), *L'art textile*, Genève : Editions A. Skira.

- TOMKINS C. (1978), « Christo's public art. How to win friends, outlast enemies, and make the social structure work for you in Northern California. », in *Christo: Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76*, New York : Harry N. Abrams Inc. Publishers, pp. 17-35.
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK S. (1999), « Memories of Hungary: A review article of New Books by Suleiman dand Teleky », in *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 1 : 1. URL : <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss1/7/>. [Dernier accès le 09/08/2011]
- TRAVAUX DE L'INSTITUT DE GEOGRAPHIE DE REIMS (2007), *Spatialités de l'art*, A. Volvey (éd.), 129-130.
- TRAVAUX ET DOCUMENTS DE L'UNITE MIXTE DE RECHERCHE ESO (2008), *L'espace social : méthodes et outils, objets et éthique(s)*, 27.
- VAN ESSCHE E. (éd.) (2007), *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux pratiques documentaires*, Bruxelles : La Lettre Volée.
- VANCHI-PERAHIM M. (éd.) (2006), *Atlas et territoires du regard. Le géographique de l'histoire de l'art (XIXe et XXe siècles)*, Paris : Publications de la Sorbonne, Actes de Colloque.
- VERDICH M. (2010), « Creative Migration? The attraction and retention of the 'creative class' in Launceston, Tasmania », in *Australian Geographer*, 41 : 1, pp. 129-140.
- VERNE J. (2012 –à paraître), « Le terrain, c'est moi? Reflections on the emergence of the field in translocal research », in *Annales de géographie*, (« Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographe »), 687-688 : 5.
- VEILLARD-BARON H. (2005), « Entre proximité et distance : quelle place pour le terrain ? », in *Cahiers de Géographie du Québec*, 49 : 138, pp. 409-427.
- VEILLARD-BARON H. (2007), « Entre proximité et distance : le terrain pour le géographe urbain », in *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, 4, pp. 447-455.
- VIERS G. (1972), « Conceptions diverses et pédagogie de l'excursion géographique », in *Mélanges offerts au professeur A. Meynier. La pensée géographique française contemporaine*, St Brieuc : PUB, pp. 45-50.
- VILLIER J. (2000), « Destin d'une enveloppe », in R. Klaës et al., *Les voies de la psyché. Hommage à Didier Anzieu*, Paris : Dunod, pp. 299-310.
- VIVAT B. (2002), « Situated Ethics and Feminist Ethnography in a West of Scotland Hospice », in L. Bondi et al., *Subjectivities, Knowledges, and Feminist Geographies. The subjects and ethics of social research*, Oxford : Rowman and Littlefield Publ., pp. 236-252.
- VOLVEY A. (2000), « L'espace vu du corps », in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Logiques de l'espace, l'esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris : Belin, pp. 319–332.
- VOLVEY A. (2001), « Espace, spatialité et spatiogenèse. A propos de trois installations de Christo et Jeanne-Claude », in *Revue Roumaine d'Histoire de l'art*, Série Beaux-Arts, XXXVIII, pp. 85–98.

- VOLVEY A. (2002), « Fabrique d'espaces : trois installations de Christo et Jeanne-Claude », in *Les Cahiers d'EspacesTemps*, (« A quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public »), 78-79, pp. 68-85.
- VOLVEY A. (2003a), *Art et spatialités d'après l'œuvre d'art in situ outdoor de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*, thèse de doctorat sous la direction de M.-C. Robic, soutenue le 15 décembre 2003, Université de Paris 1 – Sorbonne, UFR de Géographie.
- VOLVEY A. (2003b), in J. Lévy et M. Lussault (éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris : Belin
 - . (2003b₁) « Land Art », pp. 540-541,
 - . (2003b₂) « Terrain », pp. 904-906,
 - . (2003b₃) « Psychanalyse (Géographie et) », pp. 751-753,
 - . (2003b₄) « Winnicott Donald W. », pp. 1002-1003.
 - . (2003b₅) « Sexualité », pp. 837-838 (co-auteur M. Stock),
- VOLVEY A. (2004), « 'Übergänglichkeit': ein neuer Ansatz für die Epistemologie der Geographie », in *Geographische Zeitschrift*, (« Raumgeister – Beiträge aus der französischen Theoriediskussion »), 92 : 3, pp. 170-184.
 [Traduction française « La transitionnalité : nouveaux éléments psychanalytiques d'un chantier épistémologique pour la géographie » [mis en ligne en octobre 2009] URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00428563/fr/>]
- VOLVEY A. (2005a), « Christo et le Land Art. Dans la carte du territoire la monumentalité christolienne », in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, numéro thématique *Brancusi et la sculpture*, 57-58-59-60, pp. 221-232.
- VOLVEY A. (2005b), in A. Volvey (éd.), *L'Afrique*, Paris : Atlante éd.
 - . (2005b₁), « Introduction » (co-auteure M. Houssay-Holzschuch), pp. 9-12.
 - . (2005b₂), « La place de l'Afrique dans la géographie française » (co-auteure M. Houssay Holzschuch), pp. 20-25.
 - . (2005b₃), « Nana Benz », pp. 88-89.
 - . (2005b₄), « Salif Keita, Un acteur de la *World Music* », pp. 94-99.
 - . (2005b₅), « Francs CFA, 'Faux CFA' et 'Sales CFA' » (co-auteure Y. Déverin), pp. 129-133.
 - . (2005b₆), « Pietà d'Ernest Pignon-Ernest » (co-auteure M. Houssay-Holzschuch), pp. 146-147.
 - . (2005b₇), « Préservatifs, prévention comportementale du Sida » et « Trithérapie, traitement médical du VIH/Sida » (co-auteurs M. Houssay-Holzschuch et Y. Déverin), pp. 148-151 et 163-165.
 - . (2005b₈), « Tissus africains », pp. 158-162.
 - . (2005b₉), « Téléphone et Internet » (co-auteure Y. Déverin), pp. 152-158.
 - . (2005b₁₀), « Château Rouge – Goutte d'or » (co-auteure I. Surun), pp. 174-180.
- VOLVEY A. (2005c), in A. Volvey (éd.), *Échelles et temporalités*, Paris, Atlante éd.
 - . (2005c₁), « Quelles définitions ? » (co-auteur A.-F. Hoyaux)

. (2005c₂), « Histoire géographique, géographie historique et géohistoire » (co-auteur G. Djament)

- VOLVEY A. (2006), in A. Volvey (éd.), *Amérique Latine*, Paris, Atlande éd.
- VOLVEY (2007), « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », in *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, (« Spatialités de l'art »), 33 : 129-130, pp. 3-25.
URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00426783/fr/>.
- VOLVEY A. (2010), « Spatialités du Land Art à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude », in A. Boissière, V. Fabbri et A. Volvey (éd.), *Activité artistique et Spatialité*, Paris : L'Harmattan, pp. 91-134.
- VOLVEY A. (2011), « Art et géographie dans l'esthétique environnementale », Compte rendu de *Vers une esthétique environnementale*, N. Blanc, éd. Quae, 2008, in *EspacesTemps.net*. URL : <http://www.espacestems.net/document8919.html>.
- VOLVEY A. (2012a), « Fieldwork: how to get in(to) touch. Towards a haptic regime of knowledge in geography », in M. Paterson et M. Dodge (éd.), *Touching Space, Placing Touch*, Londres : Ashgate Publishing, pp. 103-130.
- VOLVEY A. (2012b), « Œuvrer d'art l'espace. Entretiens avec Till Roeskens et La Luna (artistes) », in *EchoGéo* [En ligne], rubrique « Sur le métier », 21, mis en ligne le 10/10/2012. URL : <http://echogeo.revues.org/13170>.
- VOLVEY A. (2012c –à paraître), « Le terrain transitionnellement : une transdisciplinarité entre Géographie, Art et Psychanalyse », in *1970-2010 : Les sciences de l'homme en débat*, Actes du colloque sur les transformations des sciences humaines et sociales depuis 1970, célébré à l'occasion du 40^{ème} anniversaire de la création de l'université de Nanterre, Nanterre : Presses Universitaires de Paris Ouest – PUF. [Texte accepté, à paraître].
- VOLVEY A. et HOUSSAY-HOLZSCHUCH M. (2007), « La rue comme palette. *La Pietà sud-africaine*, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest », in *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, (« Spatialités de l'art »), 33 : 129-130, pp. 145-174. URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00426890/fr/>.
- VOLVEY A., CALBERAC Y. et HOUSSAY-HOLZSCHUCH M. (2012 –à paraître), « Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographique », in *Annales de Géographie*, (« Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographique »), 687-688 : 5, pp. 441-459.
- WARREN A. et EVITT R. (2010), « Indigenous Hip-hop: overcoming marginality, encountering constraints », in *Australian Geographer*, 41 : 1, pp. 141-158.
- WARF B. et ARIAS S. (2009), « Introduction: the reinsertion of space into the social sciences and humanities », in B. Warf et S. Arias (éd.), *The spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, Londres : Routledge, pp. 1-10.
- WEBER F. et BEAUD S. (2003), *Guide de l'enquête de terrain : Produire et analyser des données ethnographiques*, Paris : La Découverte.

- WENZ L. (2012), « Changing Tune in Woodstock. Creative industries and local urban development in Cape Town, South Africa », in *Gateways: International Journal of Community Research and Engagement*, 5, pp. 16-34.
- WIDLÖCHER D. (1999), « Une liberté de pensée. Entretien avec Daniel Widlöcher », in A. Clancier et J. Kalmanovitch (éd.), *Le paradoxe de Winnicott*, Paris : In press, Coll. Explorations psychanalytiques, pp. 198-205.
- WIDLÖCHER D. (2003), *Le psychodrame chez l'enfant*, PUF : Paris.
- WIDLÖCHER D. (2008), « Espace psychique, espace corporel », in C. Chabert, D. Cupa, R. Kaës et R. Roussillon (éd.), *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites* », Toulouse : Editions Erès.
- WINNICOTT D.W. (1971), *La consultation thérapeutique et l'enfant*, Paris : Gallimard, NRF. [1^{ère} éd. anglaise 1971. Titre anglais : *Therapeutic Consultations in Child Psychiatry*].
- WINNICOTT D.W. (1975), *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris : Gallimard, NRF.
- WINNICOTT C. (1977), « Donald Winnicott en personne », in *L'Arc*, (« D. W. Winnicott »), 69, pp. 28-38.
- WINNICOTT D.W. (2005 [1971]), *Playing and Reality*, London/New York : Routledge, Classics. [1^{ère} édition anglaise 1971, London: Tavistock Publications].
- WHITNEY E. (1976), « The account of Running Fence. A story from the inside », in *Tomales Bay Times*, édition du 11 septembre 1976. (Article publié in *Christo: Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76*, New York : Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1978, pp. 418-419).
- WILLIAMSON S. (2009), *South African Art Now*, New York : HarperCollins publ.
- WOOD D. (2010), *Rethinking the power of maps*, New York : Guilford Press.
- WUNENBURGER J.-J. (1996), « Imagination géographique et psycho-géographie », in J. Poirier et J.-J. Wunenburger (éd.), *Lire l'espace*, Bruxelles : Ousia, pp. 399-414.
- WYLIE J. (2002), « An essay on ascending Glastonbury To », in *Geoforum*, 33, pp. 441-454.
- YANAGI M. (1989), « Interview de Christo », in *Christo from the Lilja Collection*, Catalogue d'exposition, Musée d'art moderne et contemporain, 4 juillet-30 septembre 1989, Nice : Editions des Musées de Nice, pp. 176-203.
- YARD S. (1975), « Commentaire. Suivi d'un entretien avec Christo et Jeanne-Claude », in Christo, *Christo: Ocean Front*, New Jersey : Princeton University Press, pp. 14-29.
- Z.A.T. – ZONE ARTISTIQUE TEMPORAIRE (2011), *Penser la ville artistiquement*, 3, août 2011.
- ZRINCAK G. (2010), « Enseigner le terrain en géographie », in *L'information Géographique*, 74 : 1, pp. 40-54.

2– Filmographie

- CHAUMEILLE I. (2010), *Avec François Châtelet, un voyage différentiel*, Mosaïque Films.

- JUILLARD E. (1969), *Qu'est-ce qu'une région ? Un exemple : la région de Strasbourg*, Film du CAV de l'ENS-HS de Lyon.
- HISSEN W. et J. D. (1996), *Dem Deutschen Volke - Verhüllter Reichstag*, Saint-Pierre du Mont : EstWest Production, couleur, 98 min.
- MAYSLES A. et D., ZWERIN C. (1977), *Running Fence*, New York : Maysles films Inc., C. Zwerin production, couleur, 58 min.
- MAYSLES A. et D., ZWERIN C. (1985), *Islands*, New York : Maysles films Inc., C. Zwerin production, couleur, 58 min.
- MAYSLES A. et D., DICKSON D., FROEMKE S. (1990), *Christo in Paris*, New York : Maysles films Inc., C. Zwerin production, couleur, 55 min.
- MAYSLES A., CORRA H., WEINBREN G. (1995), *Umbrellas*, New York : Maysles films Inc., C. Zwerin production, couleur, 80 min.

3– Emissions radiophoniques ou télévisées

- PIGNON-ERNEST E. (1998), « Anamorphose », Entretien du 18 décembre 1998 avec Claude Carrez dans l'émission *Un artiste au cœur de la cité*, RCF.
- PIGNON-ERNEST E. (2003a), « Soweto-Warwick 2002 », Emission d'entretien « Sortir écouter voir », 13 avril 2003, France Info.
- PIGNON-ERNEST E. (2003b), « Stigmatiser les lieux », Entretien du 18 juin 2003 avec Marc Voinchet dans l'émission *Tout arrive !*, France Culture.
- PIGNON-ERNEST E. (2003c), « Des œuvres dans les murs », Entretien du 1^{er} octobre 2003 dans, *Senior Planet* (magazine). URL : <http://www.seniorplanet.fr/mag/des-œuvres-dans-les-murs.7805.html>. [Dernier accès le 10/12/2006].
- PIGNON-ERNEST E. (2007), « La rue est ma palette », Cinq Entretiens du 12 au 16 février 2007 avec Catherine Pon-Humbert dans l'émission *A voix nue*, France Culture.

4– Sitographie

Chapitre 1

- AERES (rubrique Rapports d'évaluation) : www.aeres-evaluation.fr
- Université d'Artois : <http://www.univ-artois.fr/>
 - www.univ-artois.fr/content/.../4449/.../STATINFO_2010_WEB.pdf

Chapitre 2

- Archives (cartes et plans Budapest) : www.sulinet.hu/eletestudomany/archiv/1998/9847/wekerle/wekerle.html
- Photographies de Budapest : <http://www.panoramio.com/photo/29952330>

Chapitre 3

- Média-Géographie (ANR) : <http://www.e-geo.fr/mediageo/wiki>.
- Colloque international « Art et Géographie : esthétique et pratique des savoirs spatiaux » : <http://artgeographie.sciencesconf.org/>
- APO33, Archipelagos : <http://www.apo33.org/dokapo/doku.php?id=archipelagos>
- La Fabrique Laboratoire(s) Artistique(s) (Nantes) : <http://www.lafabrique.nantes.fr/#>
- Collectif Piedlabiche : <http://www.piedlabiche.com/trentemoult/>
- Collectif La Luna : <http://www.laluna.asso.fr/>
- Collectif Gugulective : <http://gugulective.net/>
 - « 1910-2010, From Pierneef to Gugulective » : <http://www.iziko.org.za/calendar/event/1910-2010-from-pierneef-to-gugulective>
 - Subvision.art.festival.off : <http://www.subvision-hamburg.de/blog/en.html>
 - Scénographies Urbaines2 : <http://www.eternalnetwork.org/scenographiesurbaines/>
 - Coffeebeans Route : <http://www.coffeebeansroutes.com/capetownroutes/township-futures>
- Till Roeskens : <http://documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro.html>

Chapitre 4

- Christo et Jeanne-Claude : <http://www.christojeanneclaude.net/>
- Ernest Pignon-Ernest : <http://www.pignon-ernest.com/>
- Richard Long : <http://www.richardlong.org/>
- COAL (coalition pour l'art et le développement durable) –URL : <http://www.projetcoal.org/coal/>
- Suzanne Lacy (New Genre Public Art) : <http://www.suzannelacy.com/>
- Julie Bargman et D.I.R.T. Studio : www.dirtstudio.com
- Claire Pentecost : <http://www.clairepentecost.org/>
- « Negotiating the poetics and politics of cultural identity in the creative industries in South West Britain » : <http://geography.exeter.ac.uk/creativeindustries/>.
- Régis Perray : <http://www.regisperray.eu/index.php>
- Observatoire du Land Art : <http://www.obsart.blogspot.fr/>
- Kezaco : <http://lajavadespirates.free.fr/spip.php?article3>
- From/to, Fareed Armaly : <http://fromto.withthis.net/>
- Journée d'études Géo'Rizon : <http://www.cism.univ-savoie.fr/forma/geographie/georizon.html>
- Atelier de cartographie populaire : <http://www.lapommerie.org/>

Tagfish (Collectif Berlin) et Zollverein

-Collectif Berlin : <http://www.berlinberlin.be/>

-Vidéo *Tagfish* : <http://www.kaaitheater.be/productie.jsp?productie=776&lang=fr>

-Festival d'Automne, Collectif Berlin : www.festival-automne.com/Publish/evenement/.../BibleBerlinBD.pdf.

-Zollverein : <http://www.zollverein.de/#/service/english-page>

-*La Primavera* de Maria Nordman : www.zollverein-touristik.de/maria_nordman.php

-*The Palace of Projects* de Lya et Emilia Kabakov : <http://www.the-palace-of-projects.net/english/java/ausstellung.htm>

District Six Public Sculpture Project

-District Six Museum : <http://www.districtsix.co.za/>

-Clare Menck : <http://www.art.co.za/claremenck/default.htm>

-Arlene Amaler-Raviv : <http://www.amaler-raviv.com/index.html>

-Johann Louw : <http://www.johannlouw.com/>

-Strijdom van der Merwe : <http://www.strijdom.co.za/>

-Lien Botha : <http://www.lienbotha.co.za/>

Chapitre 5

-*Carnets de Géographes* (revue en ligne) : <http://www.carnetsdegeographes.org/index.php>

-Cafés géographiques, rubrique « Le dessin du géographe » : http://www.cafe-geo.net/rubrique.php3?id_rubrique=74

-Le Parti poétique d'Oliver Darné : <http://www.parti-poetique.org/>

• zone sensible, laboratoire à ciel ouvert : <http://www.zonesensible.org/>

-Le Blog de la Ville de J.-Y. Petiteau : <http://leblogdelaville.canalblog.com/archives/2011/11/14/22665824.html>

-Le Biomapping de Christian Nold : <http://www.softhook.com/>

-Performance-based researches : <http://artpracticeasresearch.com/>

-Le Centre Nantais d'Hébergement des Réfugiés : http://etablissements.fhf.fr/annuaire/hopital-fiche.php?id_struct=2887

Liste des tableaux, Images et Cartes

1– Tableaux

- 1- Définition et réparation des missions d'EC, Anne Volvey, Université d'Artois. Chapitre 1– 3.
- 2- Récapitulatif, Services d'enseignement pour les années 2008 à 2011. Chapitre 3– 2.

2– Images

- 1- Szabadság híd (pont de la Liberté) et Pest, depuis la rive Gauche de Budapest. Photographie © Anne Volvey, 1992. Chapitre 2– 2.2.
- 2- Danube et Pest, depuis la rive gauche. Photographie © Anne Volvey, 1992. Chapitre 2– 2.2.
- 3- Photographie aérienne verticale de Vekerle-Telep, date prise de vue 01/07/2009, © GoogleEarth [accédé le 12/02/2012]. Chapitre 2– 2.2.
- 4- Plan historique de 1922 [www.sulinet.hu/eletestudomany/archiv/1998/9847/wekerle/wekerle.html ; accédé le 17/03/2012]. Chapitre 2– 2.2.
- 5- Porte d'entrée de Kós Károly tér à Vekerle-Telep, prise de vue depuis la place centrale vers Pannónia út, 2009 [http://www.panoramio.com/photo/29952330 ; accédé le 17/03/2012]. Chapitre 2– 2.2.
- 6- Tunnel sous Várhegy (Colline du château) donnant sur le Lánchíd (Pont de chaînes). Photographie © Anne Volvey, 1992. Chapitre 2– 2.2.
- 7- L'institut de Géologie, bâtiment Art nouveau. Photographie © Anne Volvey, 1992. Chapitre 2– 2.2.
- 8- Au coin de ma rue, la maison de mes rêves. Photographie © Anne Volvey, 1992. Chapitre 2– 2.2.
- 9- Premier tissu-cousu (Photographie), Anne Volvey, fin 1993. Format A4. Chapitre 2– 4.
- 10- Premier tissu-cousu (Photographie), Anne Volvey, début 1994. Format demi-raisin (32,5 x 50 cm). Chapitre 2– 4.
- 11- Tissu-cousu de type bas-relief (Photographie), Anne Volvey, début 1994. Formats double-raisin (65 x 100 cm). Chapitre 2– 4.
- 12- Détail d'un tissu-cousu de type bas-relief (Photographie), Anne Volvey, début 1994. Format raisin (50 x 65 cm). Chapitre 2– 4.
- 13- Tissu-cousu type bas-relief (Photographie), Anne Volvey, année 1995. Format raisin (50 x 65 cm). Chapitre 2– 4.
- 14- Détail d'un tissu-cousu type bas-relief (Photographie), Anne Volvey, année 1995. Format raisin (50 x 65 cm). Chapitre 2– 4.
- 15- Exposition personnelle « tissus cousus » (Photographie), Anne Volvey, Centre culturel des Amandiers, Ménilmontant, Paris 20^{ème}, 1996. Chapitre 2– 4.1.
- 16- *Identity Stretch*, 1970-1975 Artpark, Lewiston (New York), Dennis Oppenheim. Chapitre 2– 4.3., p. 67.
- 17- *Druksland, self portrait*, 1974, Michael Druks. Chapitre 2– 4.3.

- 18- Druksland, self portrait, 15 January 1974, 11.30 A.M. Physical and Social Scale 1 : 1, 42. Chapitre 2– 4.3.
- 19- *Rorschach Test*, 1999, M. Payne. Chapitre 2– 4.3.
- 20- Principe de symétrie, *Croquis de colloque*, Arras, 2008 © Hervé Regnauld. Chapitre 3– 3.2.
- 21- *Archipelagos*, Campement de l'île de Trentemoult, 24-30 mars 2010. Maison des îles, tentes. Photographie © Anne Volvey. Chapitre 3– 3.3.
- 22 à 25- *Archipelagos*, tente cantine, tente conférences-débats (Pied La Biche), autres espaces conférences-débats © Anne Volvey, mars 2010. Chapitre 3– 3.3.
- 26- *Dessiner sa place au monde*, La Luna, 2010. « Campement » au Centre Nantais d'Hébergement des Réfugiés (CNHR) pour les entretiens et leur enregistrement vidéo. Photographie © La Luna. Chapitre 3– 3.3.
- 27- *Dessiner sa place au monde*, La Luna, 2010. Forme artistique de restitution des entretiens, installée au CNHR. Photographie © La Luna. Chapitre 3– 3.3.
- 28- *Shebeen* de Mlamli, Cape Town, Gugulethu. L'avant cour avec fresque de Gugulective. Photographie © Anne Volvey, 2011. Chapitre 3– 3.3.
- 29- *Shebeen* de Mlamli, Cape Town, Gugulethu. L'avant cour avec citations de Franz Fanon peintes par Gugulective. Photographie © Anne Volvey, 2011. Chapitre 3– 3.3.
- 30- *Shebeen* de Mlamli, Cape Town, Gugulethu. L'arrière cour avec *shacks* et w-c servant de « resident gallery space ». La coccinelle de Gugulective remise. Photographie © Anne Volvey, 2011. Chapitre 3– 3.3.
- 31- *Shebeen* de Mlamli, Cape Town, Gugulethu : arrière-cour, inscriptions de Gugulective. Photographie © Anne Volvey, 2011. Chapitre 3– 3.3.
- 32- *Building in a man*, Gugulective, dans l'exposition *Upstairs/Downstairs*, Mlamli / AVA Gallery, Cape Town, 2008. Photographie © Gugulective. Chapitre 3– 3.3.
- 33- *Plan de situation #4 : No man's land, Alma Quebec, 2005*, Till Roeskens. Un acte de *land claiming* artistique avec barrière, panneau de signalisation « Ceci est à moi » et artiste et policiers. © Till Roeskens, 2005. Chapitre 3– 3.3.
- 34- *Plan de situation #4 : No man's land, Alma Quebec, 2005*, Till Roeskens. Un acte de *land claiming* artistique : évacuation de l'artiste par la police. © Till Roeskens, 2005. Chapitre 3– 3.3.
- 35- Photographie de terrain : le mural de *Running Fence* au fronton de l'épicerie de Valley Ford. © G. Tiberghien. Chapitre 4– 1.1.
- 36- *Running Fence*, Sonoma and Marin County, California, 1972-1976. La *Fence* à Valley Ford. Photographies © G. Gorgoni et W. Volz, 1976. Chapitre 4– 1.
- 37- *Running Fence*, Sonoma and Marin County, California, 1972-1976. La *Fence* à travers Meacham hills et la M1. Photographies © G. Gorgoni et W. Volz, 1976. Chapitre 4– 1.
- 38- *Double Negative*, 1969-70 (Mormon Mesa, Overton, Nevada), Michael Heizer –244 800 tonnes de rhyolite et de sable déplacés. Dim. 457m x 15m x 9m. Photographie © G. Gorgoni. Chapitre 4– 1.
- 39- Bureau de poste de Valley Ford. Montage de photographies © A. Volvey, 2000. Chapitre 4– 1.
- 40- Document de travail des Christo : cadastre et tracés de la *Running Fence*. Chapitre 4– 1.
- 41- Photographie du 20ème anniversaire de la RF. Chapitre 4– 1.1.
- 42- Document de travail de Christo et Jeanne-Claude sur *Running Fence* : cadastre, tracés de la *Running Fence* et état des négociations avec les fermiers. Chapitre 4– 1.1.
- 43- Sérigraphie *in situ* de la *Pietà sud-africaine*, Ernest Pignon-Ernest, 2002, collées à Soweto. Photographies © Ernest Pignon-Ernest. Chapitre 4– 1.2.

- 44- Sérigraphie *in situ* de la *Pietà sud-africaine*, Ernest Pignon-Ernest, 2002, collées à Warwick Junction (Durban), gare des bus. Chapitre 4– 1.2.
- 45- Documentation de *Gallery Transplant*, 1969, Bird Pond, Ithaca, New York, de D. Oppenheim. Chapitre 4– 3.1.
- 46- Détail de *Gallery Transplant*, 1969, Bird Pond, Ithaca, New York. Chapitre 4– 3.1.
- 47- Documentation de *Salt Flat*, 1969, D. Oppenheim. Chapitre 4– 3.1.
- 48- Photographie du vernissage du *The District Six Public Sculpture Project*, 1997, Cape Town (Afrique du Sud). Chapitre 4– 3.2.
- 49- Photographie de District Six dans son environnement urbain, Cape Town, Afrique du Sud. © A. Volvey, 2010. Chapitre 4– 3.2.
- 50- Photographie : exemple de forme de résistance des District Sixers à la destruction massive du bâti résidentiel dans D6. Chapitre 4– 3.2.
- 51- Pleins et vides de District 6. Photographie oblique du site © A. Volvey, 2010. Chapitre 4– 3.2.
- 52- Pleins et vides de District 6, Détails. Photographies au sol © A. Volvey, 2010. Chapitre 4– 3.2.
- 53- Pleins et vides de District 6, Détails. Chapitre 4– 3.2.
- 54- Le District Six Museum (vues intérieures). © A. Volvey, 2010. Chapitre 4– 3.2.
- 55- *The District Six Public Sculpture Project : Kist* de Clare Menck et Johann Louw (Photographie de l'œuvre). Chapitre 4– 3.2.
- 56- *The District Six Public Sculpture Project : Relocation / Dislocation* de Arlene Amaler-Raviv (Photographie de l'œuvre). Chapitre 4– 3.2.
- 57- *The District Six Public Sculpture Project : Untitled*, Andrew Porter. (Photographie de l'œuvre). Chapitre 4– 3.2.
- 58- *The District Six Public Sculpture Project : Poste restante* de Strijdom van der Merwe. (Photographie de l'œuvre). Chapitre 4– 3.2.
- 59- *The District Six Public Sculpture Project : The home that you built* de Lien Botha et Karen Press. (Photographie de l'œuvre). Chapitre 4– 3.2.
- 60- *The District Six Public Sculpture Project : African Time* de David de Leeuw. (Photographie de l'œuvre). Chapitre 4– 3.2.
- 61- *The District Six Public Sculpture Project : Empties* de Ena Carstens. (Photographie de l'œuvre). Chapitre 4– 3.2.
- 62- *The District Six Public Sculpture Project : Hopscotch* de Roger van Wyk. (Photographie de l'œuvre). Chapitre 4– 3.2.
- 63- *Tagfish*, Collectif Berlin, 2010. Affiche de l'œuvre. Chapitre 4– 3.2.
- 64- Plan du site et des fonctions de Zollverein, Patrimoine culturel mondial de l'humanité. Chapitre 4– 3.2.
- 65- *Kulturhauptstadt Europas Ruhr 2010*, affiche. Chapitre 4– 3.2.
- 66- Photographie de la fête d'inauguration de « Ruhr capitale européenne de la culture » à Zollverein, le 9 janvier 2010. Chapitre 4– 3.2.
- 67- Plan d'aménagement du site de Zollverein conçu par l'agence OMA. Chapitre 4– 3.2.
- 68- L'équipement muséal de Zollverein : Photographies du Musée de la Ruhr à Zollverein (Rem Koolas), du Red dot design Museum (Norman Foster), l'Ecole du design (agence Sanaa). Chapitre 4– 3.2.

- 69- Photographie de *La Primavera*, œuvre de Maria Nordman dans le dépôt de cendres du Puit n°12 de Zollverein. Chapitre 4– 3.2.
- 70- Photographie de *The Palace of Projects*, œuvre de Lya et Emilia Kabakov dans le dépôt de sel de la Cokerie de Zollverein. Chapitre 4– 3.2.
- 71- Photographie du *Kunstschacht Zollverein* (Puit d'art). Chapitre 4– 3.2.
- 72- Photographie du Performing Arts Choreographisches Zentrum (PACT Zollverein) à Zollverein. Chapitre 4– 3.2.
- 73- Photographies de la pépinière d'entreprises du « village créatif », dédiée au design, à Zollverein. Chapitre 4– 3.2.
- 74- Photographie du Sentier du Charbon à Zollverein. Chapitre 4– 3.2.
- 75- Photographie du « Bois inhabité » à Zollverein. Chapitre 4– 3.2.
- 76- Photographies des Événements culturels à Zollverein : Festival de cinéma en plein air, été 2010, situé dans la Cokerie, du Concert de Noël, 2010. Chapitre 4– 3.2.
- 77- Lieux de récréation à Zollverein : Photographies de la piscine (*Werksschwimmbad*) et de la patinoire installées dans la cokerie. Chapitre 4– 3.2.
- 78- Zollverein, œuvre d'art totale : Photographies de Light Art sur l'école du design lors de *Die Nacht der Industriekultur*, juillet 2011 sur le chevalement du puit n°12 lors de la ZechenFest, septembre 2010. Chapitre 4– 3.2.
- 79- Photographie de l'installation vidéo *Tagfish*, Collectif Berlin, 2010. Chapitre 4– 3.2.
- 80- *From/To* de Fareed Armaly, 2002. Parties de l'installation dans la Documenta-Hall, Documenta 11, Kassel (Allemagne). Chapitre 4– 3.2.
- 81- *From/To* : la digitalisation de la pierre. Chapitre 4– 3.2.
- 82- *From/To* : La projection cartographique de la pierre en un planisphère palestinien Chapitre 4– 3.2.
- 83- *From/To* : Plan du dispositif installé à la Documenta 11, 2002. Chapitre 4– 3.2.
- 84- *From/To* : Dispositif cartographique de P. Rekacewicz et le poste de consultation du site Internet de l'œuvre dans la salle « Checkpoint ». Chapitre 4– 3.2.
- 85- *From/To* : L'exposition de cartes postales de Moors et Wachlin dans la salle « Homemovie ». Chapitre 4– 3.2.
- 86- *From/To* : Arrêt sur une image du film *The Dupes*, 1972, dans la salle « media-geography ». Chapitre 4– 3.2.
- 87- *From/To* : Vidéo de *Waiting*, 2002, Masharawi, dans le « waiting » hall. Chapitre 4– 3.2.
- 88- *Plan de situation #4 No Man's Land*, 2005, de Till Roeskens à Centre d'artistes Langage Plus (Alma, Québec). Chapitre 4– 3.2.
- 89- *Plan de situation #4 No Man's Land*, 2005 : Photographies de route / No man's land. Chapitre 4– 3.2.
- 90- *Plan de situation #4 No Man's Land*, 2005 : Photographie de « Ceci est à moi » (performance). Chapitre 4– 3.2.
- 91- Le couple d'artistes Christo et Jeanne-Claude sur le terrain d'*Umbrellas* (Japon). 1- Le terrain et la figure de l'artiste dans le Land Art. Chapitre 5– 2.
- 92- Christo dans son atelier à New York, 1990. 2- L'atelier-laboratoire et la figure de l'artiste dans le Land Art. Chapitre 5– 2.
- 93- L'ANPU, Laurent Petit. 1- L'« enquête » de terrain et la figure de l'artiste. Chapitre 5– 2.

- 94- L'ANPU et Laurent Petit. 2- La « macération », le laboratoire et la figure de l'artiste. Chapitre 5– 2.
- 95- L'ANPU, carte des villes psychanalysées et « villes patientes en attente » en 2011. Chapitre 5– 2.
- 96- L'ANPU, Marseille sur le divan, 2009 et Martigues sur le divan, 2011. Chapitre 5– 2.
- 97- L'ANPU, la méthode de morphocartographie appliquée au cas de la Zone de l'Union (Roubaix, Tourcoing et Wattrelos), 2008. Chapitre 5– 2.
- 98- L'ANPU, le Schéma névro-constructeur de la Zone de l'Union (Roubaix, Tourcoing et Wattrelos), 2008. Chapitre 5– 2.
- 99- L'ANPU, la modélisation graphique du Schéma névro-constructeur de la Zone de l'Union. Chapitre 5– 2.
- 100- L'ANPU, la conférence-performance de restitution de L. Petit, Saint-Nazaire, 2011. Chapitre 5– 2.
- 101- *Le sol de mon atelier*, Les Olivettes, Ecole des Beaux Arts de Nantes, 1995 de Régis Perray. Photographie. Chapitre 5– 3.2.
- 102- *Balayage de la route occidentale*, Gizeh, Egypte, 1999, de Régis Perray. Chapitre 5– 3.2.
- 103- *Dessiner sa place au monde*, 2010, CNHR, Nantes, du collectif La Luna : L'« espace de captation » au Centre Nantais d'Hébergement des Réfugiés (CNHR). Chapitre 5– 3.2.
- 104- *Dessiner sa place au monde*, 2010, CNHR, Nantes, du collectif La Luna : L'« espace de restitution » installé à la galerie Le rayon vert. Chapitre 5– 3.2.
- 105- *Laaroussa*, juin 2011, de La Luna. Les femmes de la région de Sejnane (Tunisie) dessinent leur carte. Photographie. Chapitre 5– 3.2.
- 106- *Laaroussa*, juin 2011, de La Luna. Les femmes de la région de Sejnane (Tunisie) dessinent leur carte sur le mur. Chapitre 5– 3.2.
- 107- *Laaroussa*, région de Sejane, Tunisie, 2011, de La Luna : Cartographie textile –1. Photographie. Chapitre 5– 3.2.
- 108- *Laaroussa*, région de Sejane, Tunisie, 2011, de La Luna : Cartographie textile –2. Photographie. Chapitre 5– 3.2.
- 109- *Laaroussa*, région de Sejane, Tunisie, 2011, de La Luna : L'« espace de restitution », la carte textile. Chapitre 5– 3.2.
- 110- *Over the River*, de Christo (projet en cours). Photographie de terrain (essais techniques). À D. Œuvre préparatoire sur photographie la photographie. Chapitre 5– 3.2.
- 111- *Over the River*, de Christo (projet en cours). Œuvre préparatoire sur la photographie de terrain. Chapitre 5– 3.2.
- 112- Christo et Jeanne-Claude, pratique du dessin et place des œuvres préparatoires : dans un *engineering meeting*, avril 1997 (*Over the river*, projet en cours). Chapitre 5– 3.2.
- 113- Christo et Jeanne-Claude, pratique du dessin et place des œuvres préparatoires : dans une réunion publique du Community Board #10, Manhattan, New York, février 1991. Chapitre 5– 3.2.

3– Cartes

- 1- Cartogramme des spatialités de *The Pont Neuf Wrapped*. Chapitre 4– 3.1.

Annexes

Annexe 1

Appel à proposition, 32^{ème} congrès de l'IGU, Cologne, 30 août 2012

Spatialities of Art: between policy and politics

Chair : Anne Volvey, University of Artois, Arras, France (anne.volvey@univ-artois.fr)

Co-chair : Myriam Houssay-Holzschuch, Université de Lyon (France)
(Myriam.Houssay-Holzschuch@ens-lyon.fr)

Paper session

Open submission of papers allowed

2 timeslots of 80 minutes

Abstract :

This session is about the spatialities of art. It aims at putting forward, discussing, and possibly articulating geographical approaches of the today's political dimension of art through space. It proposes a discussion within a binary framework.

The *first approach* is to concentrate on the various portions of space that are dedicated to “creative industries” – (1) either “cultural districts” designed by planners and infused with cultural events or objects of art by invited artists; (2) or “artists-run spaces” initiated by the artists themselves and dedicated to working, exhibiting or performing. This first approach's theoretical basis is spatial economy, which provides not only concepts, but also an unequivocal materialistic definition of space – assimilated to built space or to the spaces of zoning. It simultaneously understands art as a “function”.

(1) According to this approach and in the context of post-industrial restructuring policies, art is an activity encoded and managed by spatial engineering (land planning, urbanism); it is supposed to contribute to the economical, environmental and social optimization of the area in question, and thus to help market the territory in many different ways, and develop a sustainable dwelling.

(2) Alternatively, art is seen as an activity run by the artists-as-entrepreneurs who, struggling for space in the midst of the cities' restructuring and dealing with the real estate market, challenge the cities' political agenda and zoning, thus creating an alternative cultural scene and implementing an artist-led urban regeneration.

Even though this more artist-centered conception seems to differ from that of the art as a tool for spatial engineering, and sometimes to oppose it, these two conceptions share a similar spatiality. They understand the relationship between art and space on the model of the gallery (or of the art event): a dedicated place where to exhibit and to sale an object/event of art, which can be engaged and consumed in various ways and dimensions. The core issue is: who initiates and who controls the process of presenting, mediating and possibly merchandising art and territory.

A *second approach* meets N. Bourriaud's relational perspective (*Esthétique relationnelle*, 2001) upon contemporaneous art, and makes it work on a spatial principle. It aims at understanding

the spatiality of the arts from the basis of both the practices of artists and the ways these practices deal with a multidimensional space. From this prospect, space is not considered as pre-existing and exterior to what happens or takes place *in* it: space is interesting insofar as it is linked to practices.

This approach is supported by the analysis of the “spatial turn” in contemporary arts, the US land artists achieved in the 1960s. These artists conducted an articulated set of spatial strategies reflecting on “outdoors” (outside the art world’s institutions), “in situ” (the place as an alternative to the object) and change in the scale of the object of art, and criticizing the “art world” for the way it encoded the arts and merchandised their products. By outdoorizing their practice, the land artists found no place designed for art and had to claim the land they planned to substitute the object with, and thus to work it. As a consequence, they no longer worked *in* the space but rather worked *with* the spatial dimensions of land/place/space. Hence, art should be no longer taken as an “activity *in* space” or a “function *of* the space” but rather considered as a “doing *with* space”. The political dimension of the art lies in the “arts of doing with space”.

The matter of the public is reshaped: the process of land claiming through working the place/space compels the social groups the artist calls upon to commit themselves to the art process; in return, this common action makes the space thus claimed public – whatever its legal status might be. Besides, this approach has a non-unequivocal materialistic definition of space. Claiming the land through working the place/space compels the social groups the artist calls upon to deal with and to re-infuse it with values and meanings, and to negotiate them within a large range of social spheres. Then, the spatiality of the object of art finds itself redefined: the notion of “in situ” is a terminological misfit that fails to render what is in fact an object-place of art – the regime of visibility of the politics of the art.

Thus, US Land Art functions both as a theoretical and a practical matrix for contemporary art practices, insofar as they are less likely to submit to purposes of urban engineering, but more likely to provide creative tools for rebuilding social interconnections by means of negotiations about space. Art as “doing with space” does work as a radical, and potentially global, political principle ; it is also the stance of a geographical approach when dealing with the politics of art.

The session adopts a theoretical positioning, and it calls for either case studies developments or for in-depth debates. Though the chairs of the session assume that there are about two running ways to combine geographical concerns about art and spatiality, they would like to maintain open the scope of this binary theoretical framework.

Annexe 2

Appel à propositions, juillet 2012 (Version Française)

Colloque international pluridisciplinaire

Art et géographie : esthétiques et pratiques des savoirs spatiaux

11 – 12 – 13 février 2013, Université de Lyon (France)

Le colloque « Art et géographie : esthétiques et pratiques des savoirs spatiaux » s'inscrit dans le développement des réflexions conduites dans le cadre de l'ANR Médiagéo « Dynamiques et médiations des savoirs géographiques » (<http://www.e-geo.fr/mediageo/wiki>) autour des formes/modalités contemporaines « du géographique », et de la pertinence d'un découpage des activités culturelles en champs disjoints (art, science, etc.). Il propose d'aborder d'une part, la question des nouvelles approches géographiques de l'art contemporain et, d'autre part, la question des formes d'hybridation des pratiques et des formes de médiation des savoirs géographiques développées par l'art contemporain, pour les articuler dans une réflexion sur le statut respectif de leurs écritures et de leurs savoirs. Ce colloque s'inscrit résolument dans les champs contemporains de l'art et de la géographie, pour prendre en charge le « tournant spatial » qui qualifie l'œuvre des arts contemporains avec l'espace/les lieux et pour interroger la pertinence des géographies contemporaines à s'en saisir, pour croiser *in fine* les tenants et les aboutissants (factuels, méthodologiques, théoriques, épistémologiques) de leur convergence.

Du fait de son double positionnement problématique, ce colloque s'adresse aux géographes (chercheurs, enseignants et aménageurs) et aux artistes (art visuel, art numérique, danse, etc.), dans la grande diversité de leurs approches, pratiques, objets, mais aussi à l'ensemble des sciences sociales ou humaines que la dimension spatiale ou géographique de l'art contemporain intéresse.

Les approches géographiques de l'art contemporain se développent autour de pratiques artistiques qui, depuis les années 1960, ont connu plusieurs transformations de leurs régimes de création, de concrétisation et de mise en visibilité pour devenir « contextuelles » et « relationnelles » – pour reprendre les termes respectifs de P. Ardenne et de N. Bourriaud –, jusqu'à faire – c'est notre postulat – de leur rapport au lieu de mise en œuvre et de mise en vue, de leur « manière de faire » avec l'espace, une question fondamentale, quasi principielle. La terminologie omniprésente de l'*in situ*, de l'*outdoor*, de l'*alternative space*, etc. dans l'art, les problématiques récurrentes de l'espace public, de l'environnement, de l'espace virtuel chez les analystes de l'art, signalent ce « tournant spatial » de l'art contemporain. Celui-ci engage l'espace ou la spatialité du social pour atteindre une dimension politique renouvelée et s'impose alors comme un modèle d'activité incontournable pour les ingénieries spatiales (aménagement, urbanisme, architecture) du développement territorial post-industriel. Ce modèle est problématique pour les artistes, auxquels il est fait injonction d'animer les lieux ou le corps social via l'espace/les lieux, et doit être problématisé par les chercheurs. Depuis la triple stratégie spatiale du land art états-unien contre le monde de l'art des années 1960-70 (*outdoor*, *in situ* et changement d'échelle de l'objet) qui *in fine* l'a installé au cœur des programmes de *land reclamation*, jusqu'à l'extension des labels (*branding*) d'artistes-entrepreneurs aux quartiers de leur

activité (via la stratégie des *artist-run-spaces* et/ou de la festivalisation des quartiers par exemple), en passant par les politiques de développement localisé et de marketing local qui s'appuient sur la promotion des « industries créatives » et leur « clusterisation », les artistes contemporains du fait de leurs manières de faire avec la multidimensionalité de l'espace/du lieu et du fait de ce qu'ils font à l'espace/lieu, sont devenus des acteurs-clé des projets de la revalorisation, de la réanimation et de la remédiation spatiales – à toutes les échelles et dans toutes leurs dimensions (économique, sociale, culturelle, écologique, etc.).

Dans une période d'émergence et de développement consécutifs de l'intérêt de la géographie pour l'art, il importe donc de faire le point sur les intelligibilités qu'elle propose et sur les fondements théoriques et méthodologiques de celles-ci. Par conséquent, c'est la manière dont la géographie, comme science sociale, s'empare de la question spatiale dans l'art contemporain qu'il nous intéresse ici de creuser. Il importe en effet de comprendre ce que cette prise en compte du spatial par la géographie apporte à la compréhension de l'art contemporain, de son rôle social et politique, à côté des apports théoriques et conceptuels d'autres traditions interprétatives mieux reconnues à son endroit (esthétique, histoire de l'art ou critique d'art, sociologie de l'art). Inversement, il importe aussi de comprendre ce que l'art, dans ses manières d'être et de faire avec le lieu/l'espace, permet en retour à la géographie de saisir ou de consolider pour elle même, d'un point de vue théorique ou épistémologique. Ainsi il est d'ores et déjà possible d'identifier au moins trois tendances dans l'élaboration du phénomène artistique en géographie, soit qu'elle le travaille dans une perspective résolument spatiale – avec ou contre les modèles de l'économie spatiale (industrie créative, district culturel, etc.) –, soit qu'elle l'aborde à partir de la dimension spatiale de la pratique de ses acteurs – dans une perspective plus pragmatiste –, ou encore de la dimension spatiale de l'expérience esthétique – dans une approche plutôt esthétique et/ou phénoménologique.

Corrélativement à « l'œuvre de l'art » contemporain avec le lieu/l'espace, les modalités et les formes traditionnellement associées à la géographie ou au géographique se développent dans l'art contemporain. En témoignent par exemple le développement de la carte comme objet d'art ou du cartographique comme pratique, ou encore le développement de méthodologies d'observation et d'enquête de terrain. Mais en témoigne aussi la mise en jeu des outils numériques liés à la géolocalisation, au géoréférencement ou à la manipulation et à la représentation de données géographiques dans les pratiques artistiques comme dans les œuvres qu'elles informent. C'est la question de la participation de l'art contemporain aux savoirs et aux représentations de type géographique que le colloque propose aussi de questionner – et cela quel que soit son degré d'hybridation, pratique, méthodologique ou théorique, avec les sciences de l'espace (géographie ou sciences de l'ingénierie spatiale). Dans le prolongement de cette problématique d'une géographie artistique, il convient de penser les manières dont l'art répond à des formes contemporaines de demande sociale portant sur le rapport à l'espace ou à l'environnement des collectifs sociaux (ou encore sur leur rapport à eux-mêmes via l'espace). Cette perspective médiagéographique déboucherait alors sur une question d'ordre épistémologique : dans quelle mesure, avec quels outils (théoriques, méthodologiques) et avec quelle profondeur réflexive ou critique, l'art contemporain constitue-t-il aujourd'hui, dans des contextes sociaux et scientifiques variés, une alternative à la construction scientifique du savoir de l'espace et du lieu (ou du rapport à l'espace et au lieu), une alternative en termes de production de savoir géographique ?

Ce colloque non seulement s'adresse à tous ceux que la dimension spatiale ou géographique de l'art contemporain intéresse, mais se veut ouvert en matière de modes d'exposé/sition et de contenus d'exposé/sition aussi bien à l'endroit des artistes qu'à celui des chercheurs : éditions documentaires de tout type, présentations orales et tables rondes, installations, performances, etc. sont considérées comme autant de manières possibles de mettre en forme et en vue les réponses à l'appel.

Il propose en particulier les pistes de réflexion suivantes, mais reste ouvert à d'autres propositions qui viendraient s'inscrire dans l'enjeu défini par le titre du colloque :

1- L'analyse de l'émergence de l'art contemporain dans les champs de la recherche géographique et de l'enseignement de la géographie ; les différents fondements théoriques et méthodologiques qui étayent cette émergence ; les types d'objet autour desquels s'organise cette émergence et au développement desquels elle contribue (les espaces/lieux d'art, la dimension spatiale des pratiques artistiques ou de l'expérience de l'objet).

2- L'étude des formes du « tournant spatial » de l'art contemporain et, en regard, l'analyse de la contribution de l'approche géographique (par l'espace ou la spatialité) à la définition du caractère relationnel ou contextuel qui est reconnu à l'art contemporain. L'étude de la manière dont la géographie entre en résonance avec ces autres approches pour s'appropriier, compléter ou réviser leurs apports. Autrement dit, l'expertise de la manière dont la géographie tend à s'affirmer aujourd'hui comme une discipline analytique de l'art.

3- Les formes et modalités du géographique dans l'art contemporain : usage et production de cartes et pratiques cartographiques, pratiques de terrain et de documentation, etc.

4- Les stratégies de gestion de la « demande sociale » par l'artiste dans le cadre d'une ingénierie spatiale qui lui fait injonction à traiter l'espace pour inventer du lien (social, écologique, géographique, etc.), et, en regard, la prise en compte critique de cet enjeu (la question spatiale dans l'art comme médiation) par la science géographique dans la diversité de ses approches.

5- L'art et la géographie dans la production du savoir de/sur l'espace et du lieu ou sur le rapport à l'espace et au lieu ; la question des régimes contemporains de production de savoir géographique.

Références bibliographiques

-Actes du colloque « Arts et territoires : Vers une nouvelle économie culturelle ? », 2008, 76^e Congrès de l'ACFAS, Québec, 6 et 7 mai 2008. [<http://chairefernanddumont.ucs.inrs.ca/Mai2008/Arts.html>, accédé le 15 février 2011]

-ARDENNE Paul, 2002, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, Champs Arts.

-BLANC Nathalie, 2008, *Vers une esthétique environnementale*, Paris, Quae.

-BOURRIAUD Nicolas, 2001, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel.

-BRAYER Marie-Ange, 1995, « Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie », in *Exposé. Revue d'esthétique et d'art contemporain*, 2, pp. 7-23.

-CANT Sarah G., MORRIS Nina J. (dir.), 2006, *Geographies of art and the environment*

(numéro thématique), in *Social & Cultural Geography*, 7 (6).

-CARTIER Carolyn, 2007, « Making space for art : the culture debat and the studio arts movement in Hong Kong », in *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, 33 (129-130) : 111–118.

-CHANG Tou C. et LEE Wai K., 2003, « Renaissance City Singapore: a study of arts spaces », in *Area*, 35 (2) : 128–141.

-CHANG Tou C., 2008, « Art and soul: powerful and powerless art in Singapore », in *Environment and Planning*, 40 : 1921–1943.

-EDENSOR Tim *et al.*, 2009, *Spaces of Vernacular Creativity: Rethinking the Cultural Economy*, Routledge.

-GRESILLON Boris, 2011, Un enjeu « capitale » - Marseille-Provence 2013, Paris, L'aube.

-GRISON Laurent, 2002, *Figures fertiles. Essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*, Éditions Jacqueline Chambon – Actes Sud.

-HAWKINS Harriet, 2011, « Dialogues and Doings: Sketching the Relationships Between Geography and Art », in *Geography Compass*, 5–7: 464–478.

-LOSSAU Julia, 2006, « Kunst im Stadtraum. Zum Verhältnis von künstlerischen Selbstverständnissen und stadtentwicklungspolitischen Erwartungen », in *Geographische Zeitschrift*, 94 : 2, pp. 65-76.

-MILES Malcolm, 1997, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, London and New York, Routledge.

-PENDERS Anne-Françoise, *En chemin le Land Art*, Bruxelles, La Lettre Volée.

-PINDER David, 2005, « Arts of Urban Exploration », in *Cultural Geographies*, 12 (4) : 383-411.

-PRATT Andy C., 2009, « Urban Regeneration: From the Arts 'Feel Good' Factor to the Cultural Economy: A Case Study of Hoxton, London », in *Urban Studies* 46 (5-6) : 1041–1061.

-Textimage, 2008, *Cartes et Plans* (numéro thématique), 2.

-TIBERGHIE Gilles, 2007, *Finis terrae : Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard.

-VAN ESSCHE Eric (dir.), 2007, *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux pratiques documentaires*, Bruxelles, La lettre Volée.

-VANCHI-PERAHIM Marina, 2006, *Atlas et les territoires du regard. La géographie de l'histoire de l'art, XIXème-XXème siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne.

-VOLVEY Anne, 2010, « Spatialités du Land Art à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude », in A. Boissière, V. Fabbri et A. Volvey (dir.), *Spatialité et activité artistique*, Paris, L'Harmattan, pp. 91-134.

-VOLVEY Anne (dir.), 2007, *Spatialités de l'art* (numéro thématique), in *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, 33 (129-130).

-ZEBRACKI Martin, VAN DER VAART Rob, and VAN AALST Irina, 2010, « Deconstructing public artopia: Situating public-art claims within practice », in *Geoforum*, 41 : 786–795.

Résumé

Le Colloque « Art et Géographie : esthétique et pratique des savoirs spatiaux » propose d'aborder d'une part, la question des nouvelles approches géographiques de l'art contemporain et, d'autre part, la question des formes d'hybridation des pratiques et de médiation des savoirs géographiques développées par l'art contemporain, pour les articuler dans une réflexion sur le statut respectif de leurs écritures et de leurs savoirs. Ce colloque s'inscrit résolument dans les champs contemporains de l'art et de la géographie, pour prendre en charge le « tournant spatial » qui qualifie l'œuvre des arts contemporains avec l'espace/les lieux et pour interroger la pertinence des géographies contemporaines à s'en saisir, pour croiser *in fine* les tenants et les aboutissants (factuels, méthodologiques, théoriques, épistémologiques) de leur convergence.

Du fait de son double positionnement problématique, ce colloque s'adresse aux géographes (chercheurs, enseignants et aménageurs) et aux artistes (art visuel, art numérique, danse, etc.), dans la grande diversité de leurs approches, pratiques, objets, mais aussi à l'ensemble des sciences sociales ou humaines que la dimension spatiale ou géographique de l'art contemporain intéresse.

Mots clés :

Art, Géographie, Médiagéographie, Savoir géographique, Epistémologie, Tournant spatial, Tournant géographique, *Spatial aesthetics*, *Representational geography*, *Non-representational geography*, Géographie critique, Economie culturelle, Politique publique culturelle, Activités créatives, Régénération urbaine, Participation, Espace public, Terrain, Carte, Cartographie, *Mapping*, Paysage, *Landscaping*, Géolocalisation, Géoréférencement

Comité de Programme Scientifique :

Volvey Anne, Maître de Conférences, Université d'Artois, UMR 5600

Lefort Isabelle, Professeur des Universités, Vice-Président Recherche, Université Lumière Lyon 2, UMR 5600

Thierry Joliveau Thierry, Professeur des Universités, Université Jean Monnet de Saint-Etienne, UMR 5600

Martine Drozd Martine, Doctorante, UMR5600

Manuel Appert Manuel, Maître de Conférences, Université Lumière Lyon 2, UMR 5600

Comité scientifique

Armaly Fareed, artiste et curateur, Allemagne

Bargman Julie, artiste (D.I.R.T. Studio), School of architecture, University of Virginia (Etats-Unis)

Binns Luke, géographe, Dublin Institute of technology (Irlande)

Blanc Nathalie, géographe, Directrice de recherche CNRS (France)

Campkin Ben, géographe, *University College London* (Angleterre)

Cant Sarah, géographe, Oxford Brookes University (Angleterre)

Gravari-Barbas Maria, géographe, Université de Paris I – Sorbonne (France)

Gréillon Boris, géographe, Université de Nice (France)

Groult Catherine, philosophe, esthétique, Université de Lille 3 (France)

Hawkins Harriet, géographe, Royal Holloway University of London (Angleterre)

La Luna, collectif d'artistes (Nantes, France)

Lévy Jacques, géographe, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (Suisse)

Lossau Julia, géographe, Université de Berlin (Allemagne)

Mauron Véronique, philosophe, esthétique, Commissaire d'exposition (Suisse)

Meyer Renata, histoire de l'art, commissaire d'exposition, University of Cape Town (Afrique du Sud)

Minty Zayd, développeur culturel, membre de CapeTown Partnership (Afrique du Sud)

Perrin Julie, philosophe, esthétique (danse), Université de Paris 8 (France)

Pichaud Laurent, artiste, danseur et chorégraphe, Montpellier (France)

Regnauld Hervé, géographe, Université de Rennes 2 (France)

Ruby Christian, philosophe, Paris (France)

Staszak Jean-François, géographe, Université de Genève (Suisse)

Vivant Elsa, urbaniste, Institut Français d'urbanisme, Université de Paris Est (France)

Wolseley Tom, artiste, Londres, (Angleterre)

Zebracki Martin, géographe, University of Utrecht (Pays-Bas)

Annexe 3

Colloque International de Géographie, Université d'Artois (France), 18-20 juin 2008

« À travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie »

Le colloque « À travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie » s'adresse aux géographes pour les inviter à considérer l'éventail des significations que recouvre pour eux le terrain. C'est, en effet, parce que le terrain occupe une grande place dans les représentations que la discipline a d'elle-même et endosse de ce fait une forte dimension identitaire, qu'il nous semble pertinent d'en interroger les fondements dans une perspective non exclusivement méthodologique. Ce colloque propose donc de s'attacher à travailler les différents sens que recèle la polysémie, volontiers mise en avant par la communauté des géographes, d'un terme qui désigne en même temps : le cadre spatial de l'étude que conduit le géographe, les procédures d'investigation auxquelles il recourt, les objets spatiaux qu'il construit et les lieux du déploiement de ses pratiques. C'est donc dans une approche centrée sur le sujet géographe –ses pratiques, ses médiations et ses construits–, et dans la perspective spatiale qu'implique la méthode, que nous inscrivons la problématique de ce colloque.

Dans un contexte de renouveau des études d'épistémologie de la géographie, le terrain est devenu un objet d'étude à part entière. Alors qu'il est longtemps resté une « boîte noire » des recherches en géographie, à la fois impensé et allant de soi, il fait actuellement l'objet d'un réexamen critique de la part de géographes. Pour la géographie, le terrain a longtemps été une méthode obligée, mimétiquement transmise et implicitement normée : sans terrain, pas de droit à la parole... Il avait constitué, en effet, le moteur de l'invention scientifique de la géographie classique ; et si, pour la « nouvelle géographie » au contraire, le moteur de l'invention résidait dans la loi dite théorique, c'était sous réserve que son énoncé serait mis à l'épreuve des faits –condition de son instauration en tant que loi empirique. Dans ces conditions, le terrain n'a pas disparu de la fabrique du savoir géographique sous la poussée de la préoccupation théorique : il a changé de place et de fonction. Cependant, si le débat classique sur le statut du terrain relevait d'une tension entre empirie et théorie ou d'un choix entre induction et déduction, et se situait dans la problématique générale du régime de scientificité, les termes du débat contemporain révèlent d'autres enjeux. Comme pour d'autres disciplines, ils portent sur les conditions subjectives et sociales de la construction des savoirs scientifiques. En géographie, ils ont été pris en charge par les courants phénoménologiques et post-structuralistes anglophones qui, faisant des méthodes dites qualitatives un instrument privilégié de l'investigation des significations attachées à l'espace, ont objectivé le problème des rapports du chercheur au terrain. Ainsi, l'opposition, qui a longtemps cristallisé le débat dans la géographie française, entre un terrain mythifié – gisement d'un savoir accessible par une démarche inductive – et un terrain démystifié – laboratoire construit pour valider une démarche hypothético-déductive – semble réductrice : elle participe de l'opacification de la « boîte noire » ; elle neutralise la question du sujet cherchant, du rapport à soi et à l'autre que le terrain met en jeu ; elle exclut de la réflexion sur la construction du savoir disciplinaire l'ensemble des médiations et significations liées à une pratique / expérience à dimension spatiale. Il ne s'agit donc pas d'interroger plus longuement cette opposition, mais de déplacer la réflexion : se restreindre à la visée cognitive et à la dimension méthodologique ne permet pas d'envisager la richesse et la complexité du terrain. L'éventail de ses dimensions recouvre à la fois les champs de la

méthodologie, de la pratique, de l'expérience, de la représentation, etc., champs que le chercheur investit de significations dans une tension entre habitus disciplinaire, action militante et projet de vie.

Inscrit dans ce contexte, ce colloque entend contribuer à l'appréhension *théorique* du « terrain » et s'adresse à tous les géographes intéressés par une approche réflexive de leurs pratiques. Il sera l'occasion d'une réflexion sur les dimensions spatiales du terrain et sur les significations qui leur sont attachées. Dimensions et significations qu'une science de l'espace ou de la dimension spatiale des pratiques ne saurait négliger, et à travers la puissance re-configurante desquelles elle pourrait reconsidérer son projet cognitif. Pour ce faire, ce colloque prendra en compte les débats historiographiques et théoriques menés sur la question au sein d'autres disciplines de sciences sociales et humaines pour re-problématiser le terrain en géographie. Il projette aussi de s'ouvrir à des interdisciplinarités plus inédites (avec la psychologie, la psychanalyse, l'esthétique, etc.) pour dégager d'autres prises sur la perspective subjective de la pratique ou de l'expérience de terrain. Il propose, enfin, de considérer l'histoire longue de la géographie –incluant la période antérieure à son institutionnalisation– pour faire de sa pratique canonique l'objet d'analyses comparables à celles que développe depuis les années 1990 une histoire sociale et culturelle des sciences. Cette dernière, volontiers externaliste, voit en effet dans les pratiques des sciences dites « de terrain » un champ d'expérience et d'expérimentation où se trouvent battus en brèche la clôture habituellement considérée comme constituante de l'activité scientifique, la norme définie par l'institution, les partages entre savant et amateur ou entre disciplines.

Le colloque pourrait s'articuler autour des six axes de réflexion privilégiés ci-dessous. Pour chacun d'eux nous proposons une liste non exhaustive de questions comme autant d'accroches possibles pour une réflexion générale :

1. Géographie de la méthode de terrain : Quels sont, dans la pratique et la définition du terrain, les rôles respectifs du cadre spatial servant de référent pratique à l'étude, de l'objet de recherche ou du paradigme servant de référent théorique à l'étude, des procédures mises en œuvre pour construire un objet dans un cadre spatial donné ? Où commence et où s'arrête l'être « au terrain » ou « sur le terrain » du géographe ? Peut-on identifier à propos du terrain constitué au travers de la pratique scientifique, des types d'agencements spatiaux, de métriques et d'échelles ? Dans quelle mesure la prise en compte de ces dimensions spatiales de la pratique éclairent-elles le contenu de la production scientifique ?
2. Le géographe de/au terrain : Qui fait du terrain ? Comment ? Dans quelles conditions ? Les visées scientifique (participation à la constitution du savoir disciplinaire) et académique (adaptation à la norme disciplinaire) constituent-elles les seuls enjeux attachés à la pratique de terrain pour le géographe ? La pratique scientifique est-elle, pour le géographe, l'unique cadre et contexte des conduites de terrain ? L'appartenance institutionnelle influence-t-elle les pratiques de terrain ? La rencontre sur le terrain avec d'autres chercheurs d'autres disciplines scientifiques change-t-elle les conditions et les modalités de la pratique, et partant, les construits cognitifs ? Comment rendre compte de la pratique scientifique de terrain en objectivant les rapports enquêteur/enquêté ?
3. Histoire ou historicisation des pratiques et du statut du terrain : Qu'est-ce qui a changé dans les manières de faire du terrain en géographie ? Quel est l'impact de l'évolution des médiations (cadre théorique, dispositif technique, attitudes corporelles, etc.) sur celles-ci ? Ces changements ont-ils contribué à faire évoluer la définition, la place, la fonction de

cette pratique scientifique ? Quelle est la pertinence d'une périodisation de la discipline à partir du terrain ? Comment et à quelles fins le terrain a-t-il été instrumentalisé dans les stratégies disciplinaires, dans les débats scientifiques ? Que nous apprennent sur la géographie les pratiques de ses chercheurs au terrain qu'une analyse des discours disciplinaires autorisés ne nous permettrait pas de voir ?

4. Récits de terrain : Quelle restitution et quelle représentation pour le terrain en géographie ? Quelles sont ses formes d'énoncé (textuelles écrites, parlées ou iconographiques fixes, animées, etc.), ses régimes de discours (rapport, témoignage, récit, etc.), ses supports (carnet, journal, album, film, etc.) et ses lieux de présentation (thèse ou ouvrage scientifique, hommage, entretien, exposition, mémoire ou étogéographie, enseignement...) ? Quelle(s) dimension(s) du terrain s'y trouve(nt) restituée(s) et représentée(s) ? Dans quelle articulation avec le discours académique en général ? Inversement, dans quelle articulation avec les mises en formes d'autres projets que cognitifs (militants, biographiques, etc.) ?
5. Elaboration théorique de la question du terrain en géographie : Qu'est-ce que le terrain pour la géographie, et pour un géographe ? Quels outils théoriques ont été mobilisés pour se saisir de la question du terrain et en particulier pour traiter de ses dimensions spatiale et subjective ? Quelles nouvelles propositions théoriques pour l'appréhender, mais aussi quels nouveaux outils conceptuels et méthodologiques ? Comment instaurer l'ensemble des restitutions et représentations du terrain en sources et en corpus pour la recherche ? La biographie de géographe est-elle le genre privilégié pour appréhender les relations du chercheur à son terrain ?
6. Rapport avec les autres « disciplines » de terrain : Quelles convergences peut-on déceler, dans la réflexion théorique sur les pratiques comme dans l'évolution des pratiques elles-mêmes, entre la géographie et les autres disciplines de terrain –en particulier celles qui, comme l'anthropologie, se sont interrogées sur la dimension spatiale de l'enquête ? Les pratiques de terrain sont-elles le lieu d'une dissolution des barrières disciplinaires ou d'un renforcement des spécificités ? Les procédures de terrain des artistes contemporains (plasticiens, photographes), des spécialistes de la dérive urbaine, des journalistes, des militaires, etc. offrent-elles aux géographes les conditions d'une mise en perspective et d'une réflexion sur leur propre pratique de terrain et les enjeux qui lui sont attachés ?

Comité d'organisation Anne Volvey (Université d'Artois, EA 2468 DYRT et UMR 8405 Géographie-Cités), Myriam Houssay-Holzschuch (ENS-LSH, UMR 5600 EVS), Hélène Velasco-Graciet (Université Bordeaux 3, UMR 5185), Christian Giusti (Université de Picardie Jules Verne, UMR 8591 LGP), Isabelle Surun (Université Lille 3, Centre Koyré), Yann Calbérac (Université Lyon 2, UMR 5600 EVS).

Adresse e-mail du Comité d'organisation : terrain@ens-lsh.fr

Comité scientifique :

Claude Blanckaert (CNRS), Anne Buttmer (University College Dublin), Jean-Louis Chaléard (Université Paris 1), Béatrice Collignon (Université Paris 1), Jean Copans (Université Paris 5), Denis Cosgrove (UCLA), Felix Driver (Royal Holloway, University of London), Isabelle Lefort (Université Lyon 2), Michel Lussault (Université de Tours), Hervé Régnauld (Université Rennes 2), Marie-Claire Robic (CNRS), Michel Sivignon (Université Paris 10).

Annexe 4

Appel à propositions pour le numéro thématique *Egogéographies / géographies du je, in Géographies et Culture.*

Anne Volvey et Yann Calbérac (éd.)

Les raisons de l'engouement récent pour l'égogéographie – le projet d'un retour du géographe sa pratique scientifique et de sa mise en récit selon les codes du genre autobiographique – sont à chercher dans le développement de l'épistémologie constructiviste associé au redéploiement post-moderne et post-structural du sujet, tout particulièrement dans la science de langue anglaise. La critique de la fiction du sujet de la science positiviste, qui outillé et neutralisé dans sa subjectivité peut retrouver le « réel en soi » et son ordre pour les objectiver dans des représentations scientifiques, a contribué à substituer la réflexivité portant sur la relation sujet/objet à l'objectivité, dans les procédures de validation du discours scientifique. Tandis que l'investigation des mondes intérieurs s'est étendue au sujet cherchant qui, appelé à adopter un principe de symétrie pour réfléchir avec ses outils scientifiques à la manière dont sa propre subjectivité est mise en jeu, transformée, consolidée dans des situations de recherche éminemment relationnelles, est devenu pour lui-même un sujet de préoccupation scientifique. Cela explique le regain d'intérêt récent dans la géographie pour les démarches autobiographiques (Moss, 2001) qui deviennent un moyen fécond pour les chercheurs d'interroger leurs pratiques, leurs médiations et leurs objets à l'aune d'un parcours intellectuel reconstruit par ce projet autobiographique. On peut y associer le développement substantiel des rendus de terrain et des textes réflexifs ou méthodologiques sur les pratiques (*Geographical Review*, 2001) : ils sont des moyens pour construire le sujet géographe, voire la figure du géographe, à travers l'évocation d'une pratique spatiale.

Alors même que qu'à rebours d'autres sciences de terrain, la géographie classique n'a pas développé un genre littéraire de terrain, laissant aux pairs ou aux élèves l'exercice de reconstruction biographique par le truchement des « hommages » de fin de carrière, la géographie contemporaine française n'échappe pas à ces évolutions. Si l'autobiographie a été anciennement convoquée (Blanchard, 1963), elle a été profondément renouvelée sous l'impulsion de Chantal Blanc-Pamard (1991) et de Jacques Lévy (1995) qui a redéfini les modalités du retour réflexif et a donné un nom à ce genre : l'égogéographie. Ce renouveau a été stimulé par les règles de l'institution qui en a fait l'un des attendus de l'Habilitation à Diriger des Recherches. Pourtant, c'est encore la diversité qui l'emporte : l'égogéographie recouvre des formes, des contenus et des finalités qui varient d'un auteur à l'autre. En tout état de cause, ce texte d'auteur fonctionne aujourd'hui comme un « discours autorisé » qui se donne à lire comme une auto-représentation de la prestation scientifique, de l'œuvre de son ensemble ou du chercheur lui-même, et qui joue un rôle dans l'édification d'une pensée et d'une carrière.

C'est ce genre égogéographique que nous souhaitons questionner dans ce numéro thématique de *Géographie et cultures*, que celui-ci soit assumé ou déguisé, et ce qu'il fait à la géographie. La diversité formelle du genre – qui ne saurait sans doute se réduire tout à fait au texte –, les intérêts et les limites de la démarche réflexive, les finalités de l'exercice, les modalités de la mise en texte d'un parcours intellectuel, mais aussi la manière dont la géographie se trouve mobilisée, instruite et construite dans ce projet sont autant de thèmes à la fois « égo-graphiques » et « égo-géographiques » que nous souhaitons développer.

Annexe 5

Symposium international pluridisciplinaire *Activité artistique et spatialité* Université de Lille-3, MESH du Nord – Collège International de Philosophie, Université de Lille, en mars 2007

Anne Boissière, Anne Volvey, Véronique Fabbri (org.)

L'activité artistique est ici comprise comme un processus (dimension de l'acteur) par opposition au projet réalisé dans une forme concrète et aboutie (dimension de l'objet). Elle est appréhendée dans son effectuation individuelle et/ou collective. C'est la dimension spatiale de cette activité que l'on propose d'interroger. On appellera activité artistique non pas la mise en rapport et en œuvre de deux extériorités préalables, le corps et l'espace, mais leur construction réciproque à travers un ensemble de relations dont il s'agira de dégager et de décrire les dimensions et les enjeux. Ce questionnement trouve sa place dans le champ ouvert au vingtième siècle par la phénoménologie, la psychiatrie phénoménologique et la psychanalyse dite transitionnelle qui ont abordé la danse et l'expérience d'écriture/dessin à partir du geste et du jeu (*playing*). La question de l'espace y est centrale et se signale par la récurrence de catégories spatiales (« proximité » / « distance », par exemple chez Erwin Straus) ou attribuables au registre du spatial (« espace transitionnel », par exemple chez Winnicott). Celle-ci se dégage d'abord et d'emblée d'une problématique relationnelle – l'ensemble des rapports entre dedans / dehors et proche / lointain, par exemple – qui fonde la spatialité sur la dynamique union / séparation en introduisant à des niveaux divers la question du rythme.

C'est l'examen de cette approche relationnelle que nous proposons comme sujet du colloque, lequel s'efforcera d'articuler les études de cas concrets et l'élaboration critique des corpus disponibles. On privilégiera trois types d'exigence : interroger le processus d'effectuation dans ce qu'il a de plus concret ; s'ouvrir à la pluralité des formes de l'activité ; choisir un parti pris résolument non métaphorique. En effet, la tentation est toujours forte d'importer des concepts forgés dans le champ philosophique ou dans celui de la clinique pour les appliquer de façon exogène à l'art, dans une acception qui reste trop métaphorique. Ce colloque a donc une visée à la fois descriptive, conceptuelle, voire méthodologique.

On propose de travailler dans la pluridisciplinarité en direction d'une conception franchement dynamique et constructive de l'espace. Il est très difficile de ne pas céder à l'idée d'une activité artistique qui s'effectue *dans* l'espace, et donc à une conception de l'espace comme réceptacle de l'activité. On aimerait prendre au sérieux l'idée d'un espace se formant, se faisant à travers l'activité artistique et inversement celle d'une activité artistique se formant, se faisant *avec* l'espace comme dimension. On parlerait moins alors d'un rapport entre espace et activité artistique que de la dimension spatiale de l'activité artistique et de la dimension œuvrée de l'espace. C'est cette dimension œuvrée et construite de la spatialité dont on veut mettre au jour les modalités et les conditions de formation : quelle part et quel rôle assigner aux médiations de l'intersubjectivité, de la technique, voire de l'histoire dans sa dimension individuelle ou collective ? On s'interrogera en particulier sur la spatialité sous-tendue par la voix, le langage, l'écriture. Par ailleurs, quel statut accorder au cadre, et plus généralement à toute forme de dispositif envisagé non comme condition extérieure de réalisation ou d'effectuation de l'activité mais comme détermination endogène ? Dans quelle mesure ce

questionnement de l'activité à partir de l'espace exclut-elle ou au contraire requiert-elle la question du temps ?

Le colloque se propose donc de réunir des interventions sur les notions relatives à la spatialité, à l'articulation de l'activité artistique et de la réflexion théorique philosophique, géographique et psychanalytique. On relira les textes fondateurs de ces questions en reprenant les notions qui y sont mobilisées (« espace originaire » –Heidegger-, « espace transitionnel » –Winnicott-, « espace thymique » –Binswanger-, etc.). On poursuivra une interrogation déterminée et plurielle de l'activité artistique en mettant en question la séparation des arts de l'espace et du temps. Quelles sont les médiations qui permettent de construire la spatialité dans la dimension du pré-objectal ? On reprendra sous cet angle la question de la pulsion, du rythme, et du rapport espace-temps.

Annexe 6

All the land contained within the polygon hereinafter described: starting at a point, on the South shore of the Grand Discharge, at the meeting point of the dividing line between ranges two and four of the township of Delisle, Ile d'Alma, and said South shore of the Grand Discharge of Lake St-John, at low water; then running South 15° West to a point at the intersection of the dividing line between lots nine-A and nine-B of range four, township of Delisle, Ile d'Alma, for a distance of approximately twenty seven chains, more or less (Gunter's chains of 66'0"); then running at right angles therefrom North 75° West to a point at the intersection of the dividing line between lots nine-B and ten of range two, township of Delisle, Ile d'Alma, for a distance of 117.2 chains, more or less; then running at right angles therefrom North 15° East along said dividing line for a distance of 35.6 chains, more or less; which is approximately 27.4 chains South-West of the dividing line between ranges two and three on same line extended; then running at right angles therefrom North 75° West to a point on the dividing line between lots ten and eleven of range two for a distance of thirteen chains, more or less; then running South 15° West along said dividing line and parallel with preceding dividing line for a distance of 0.75 chains, more or less; then running again at right angles therefrom North 75° West to a point on the dividing line between lots eleven and twelve of range two, township of Delisle, Ile d'Alma, for a distance of 13 chains, more or less; then again running at right angles therefrom along said dividing line, and in a parallel direction with previous dividing line, North 15° East to a point where said line reaches the dividing line between ranges two and three of the township of Delisle, Ile d'Alma, for a distance of 28.15 chains, more or less; then again running at right angles therefrom on said dividing line North 75° West to a point at the intersection of the dividing line between lots eleven and twelve of range three, township of Delisle, Ile d'Alma, for a distance of 1.5 chains, more or less; then again running at right angles therefrom, along said dividing line, between said lots eleven and twelve of range three, township of Delisle, Ile d'Alma, to a point where it reaches the low water edge on the South shore of the Grand Discharge, commonly known as the right channel, for a distance of 54 chains, more or less; then running in a Southeasterly direction following said low water mark along the South shore of the said right channel with the irregular deviations in bearings and deflections of angles to a point on said shore immediately and directly opposite the dividing line between lots eight and nine-A of range two, township of Delisle, Ile d'Alma, if said line were extended across range three of said township and for a distance of 62 chains as scaled on the plan, in a straight line from last chainage; then running Eastwardly across the right channel of the said Grand Discharge to a point on the extreme Northwestern extremity of Isle Maligne, which said island of Isle Maligne is known and designated on the official cadastre and book of reference for the township of Delisle as island number 173 of the islands of the Grand Discharge; then following the low water mark on said Northwestern shore of Isle Maligne in an irregular course to a point on the extreme North shore of said Isle Maligne at about the centre of lot six, range two, township of Delisle, Ile d'Alma, if said lot six were extended across said Isle Maligne, this distance measuring 30 chains, more or less, in a straight line from preceding point; then running directly North across the left channel of the Grand Discharge and to a point on the South shore of lot five, range A, of the township of Delisle; then running in an irregular line formed by the said South shore in a Northwestern direction to the point of intersection between said shore and the dividing line between range A and range one of the township of Delisle; then running South 75° East along said dividing line to the point of its intersection with the dividing line between the township of Delisle, electoral district of Lake St-John, and the township of Taché, electoral district of Chicoutimi, for a distance of 89.5 chains, more or less; then running at right angles therefrom South 15° West along said boundary line between the said townships of Delisle and Taché to a point where said line reaches the low water mark on the North shore of the Grand Discharge, directly opposite the starting point on the South shore, and for a distance of 82 chains, more or less, from last chainage; and from thence in a straight line across the Grand Discharge to the point of beginning.

Table des Matières

Chapitre 4- Spatialités de l'art : À l'horizon du terrain des pratiques artistiques contemporaines	2
4- 1. <i>Reconnaître le terrain de l'art contemporain : un problème esthétique</i>	3
4- 1.1. « (...) my chemistry is made of landowners, politicians, engineers, workers, attorneys, fabric, steel, mountains, tees, roads, houses, bridges, rivers, winds and light. »	4
4- 1.2. « J'ai fait du terrain comme un peintre va sur le motif »	20
4- 2. <i>Reconnaître le terrain de l'art contemporain : un problème géographique</i>	25
4- 2.1. L'approche culturelle en géographie économique : une géographie des lieux de l'art	26
4- 2.2. L'approche représentationnelle en géographie de l'art	39
4- 2.3. Les approches non représentationnelles en géographie de l'art	44
4- 3. <i>La matrice land artistique : les principes spatiaux d'un art contextuel et relationnel</i>	53
4- 3.1. Fieldwork pour un land claiming : les stratégies spatiales du Land Art	53
4- 3.2. Des arts du terrain contemporains (quatre études de cas)	68
<i>Conclusion</i>	110
Chapitre 5- Vers un régime haptique de savoirs spatiaux	111
5- 1. <i>Du terrain en géographie : Terrains de je, (du) sujet (au) géographique</i>	111
5- 1.1. La question méthodologique du terrain dans la géographie française	113
5- 1.2. La question identitaire du terrain dans la géographie anglophone	132
5- 2. <i>Sur le terrain des arts des savoirs spatiaux : « creative geographies »</i>	149
5- 3. <i>Conditions transitionnelles d'un savoir spatial</i>	167
5- 3.1. Spatiale transitionnalité	167
5- 3.2. Transitionnel art (trois études de cas)	181
5- 3.3. Transitionnelle géographie	201
5- 3.4. Vers la définition d'un régime haptique des savoirs spatiaux	240
<i>Conclusion</i>	248
Conclusion Générale : Transitionnelles géographies	249
Références	252
1- <i>Bibliographie</i>	252
2- <i>Filmographie</i>	279
3- <i>Emissions radiophoniques ou télévisées</i>	280
4- <i>Sitographie</i>	280
Liste des tableaux, Images et Cartes	283
1- <i>Tableaux</i>	283
2- <i>Images</i>	283
3- <i>Cartes</i>	287
Annexes	288